MUZICA

Serie nouă – Anul X, Nr. 3 (39) iulie-septembrie 1999

DIN SUMAR

3/1999

Pascal BENTOIU – „*Isis*“ de George Enescu

Carmen STOIANOV – Liviu Comes

Valeria TSENOVA – Edison Denisov. Music and ideas

Mihaela STĂNCULESCU-VOSGANIAN – Tipologii polifonice în creația contemporană românească (II)

Șerban NICHIFOR – Mistica lui Debussy

Vasile TOMESCU – George Enescu – exponent al sintezelor muzicale est-vest

Octavian Lazăr COSMA – Opera „Neaga“ de Ivar Hallström, libretul Carmen Sylva (I)

FESTIVALURI

Revistă editată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România

CUPRINS

CREAȚII

Pascal BENTOIU

"Isis" de George Enescu 4

PORTRETE COMPONISTICE

Carmen STOIANOV

LIVIU COMES 8

Valeria TSENOVA

EDISON DENISOV. Music and Ideas 39

STUDII

Mihaela STĂNCULESCU-VOSGANIAN

Tipologii polifonice în creația contemporana românească (II) 44

Şerban NICHIFOR

Mistica lui Debussy şi revelația universului supratonal. 61

ENESCIANA

Vasile TOMESCU

George Enescu – exponent al sintezelor muzicale est-vest 73

MEMORIALISTICA

Ion DUMITRESCU

"Filele mele de calendar" 86

ISTORIOGRAFIE

Octavian Lazăr COSMA

Opera "Neaga" de Ivar Hallström, libretul Carmen Sylva (I) 93

FESTIVALURI

Săptămâna Internațională a Muzicii Noi. Ediția a IX-a 123
Semnează: **Constantin SECARĂ, Despina PETECEL-THEODORU, Loredana BALTAZAR, Mihaela MARINESCU, Laura SMĂRĂNDESCU, Cristina MARTINESCU, Monica GRIGORE, Adrian Leonard MOCIULSCHI, Speranța RĂDULESCU**

Timişoara. Festivalul internațional la a XXXIV-a ediție 150
Semnează: **Veronica Laura GORUN**

RECENZII

Emilia COMIŞEL
Cristina Rădulescu-Paşcu. Ornamentica melodiei vocale în folclorul românesc. 155
Vasile VASILE
Sisteme sonore în folclorul românesc 158

TABLE OF CONTENTS

CREATIONS

Pascal BENTOIU
"Isis" by George Enescu 4

PORTRAITS

Carmen STOIANOV
LIVIU COMES 8

Valeria TSENOVA
EDISON DENISOV. Music and Ideas 39

STUDIES

Mihaela STĂNCULESCU-VOSGANIAN
Polyphonic types in the Romanian contemporary music(II) 44
Şerban NICHIFOR
La mystique de Debussy et la revelation de l'univers surtonal 61

ENESCOLOGY

Vasile TOMESCU
George Enescu – symbol of East-Western synthesis 73

MEMOIRS

Ion DUMITRESCU
"My Calendar Leaves" 86

HISTORIOGRAPHY

Octavian Lazăr COSMA
"Neaga" – an opera by Ivar Hallström (I) 93

FESTIVALS

The International New Music Week. 9th edition 123
Timisoara. The 34th Edition of the International Festival 150

REVIEWS

Emilia COMISEL
Cristina Rădulescu-Paşcu. The melodic ornaments in Romanian folklore 155
Vasile VASILE
Phonic Systems in Romanian folklore 158

CREAŢII

Pascal BENTOIU

"ISIS" de George Enescu

În anul 1923 activitatea lui Enescu poate fi caracterizată drept frenetică, devorantă. Anul precedent adusese terminarea schiţei complete (pian-voci) a lui *Oedipe*, lucrare pe care în noiembrie o cântă integral, la Bucureşti, câtorva muzicieni români (Jora, Alessandrescu, Ciomac), apoi şi unei audienţe mai largi în casa Mariei Cantacuzino. Pentru decembrie al aceluiaşi 1922 putem consemna 12 recitaluri, în România şi la Paris. Iar cu ianuarie 1923 începe o activitate încă mai intensă, desfăşurată pe felurite meridiane. Este vorba de primul turneu american de câteva săptămâni - dintre multele ce vor urma -, apoi vreo 12 prezenţe în Franţa şi Belgia ca dirijor şi solist, culminând cu - în aprilie - înfăţişarea integrală a lui *Oedipe*, la *Ecole Normale de Musique* din Paris, unor muzicieni francezi (în versiunea de pian, fireşte). Reîntors în România, oferă publicului din toată ţara, în aprilie-iunie, un număr de cca 50 recitaluri şi concerte, neocolind mici localităţi urbane precum Tecucii, Vasluiul, Bălţi ori Ismail. În 20 iunie prezidează comisia pentru decernarea premiului de compoziţie de el înfiinţat (laureaţi: Andricu, Rogalski, Drăgoi). Între timp supraveghea şi construirea, în mare parte după planuri proprii, a *Luminiş*-ului, vila de pe Valea Prahovei pe care cei mai mulţi dintre cititori au vizitat-o, dacă nu au - chiar - locuit cândva într-însa. În noiembrie şi decembrie 1923 vor urma alte aproape 20 de recitaluri prin toată ţara (Braşov, Cluj, Sibiu, Timişoara, Satu-Mare, Caracal, Tg.Jiu, Constanţa, etc. etc.). Pe deasupra tuturor acestora, începuse pe la mijlocul lui iulie - la Sinaia - orchestrarea actului I din *Oedipe*.

Reamintesc cele de mai sus nu doar spre a sublinia încă odată capacităţile muzicale şi puterea de muncă ieşite din comun ale acestui om, comparabil doar cu Mozart în multilateralitatea geniului său, ci şi spre a pune în lumină caldul patriotism care-l făcea să nu ocolească, în efortul său educativ, mici oraşe şi târguri de care nu mulţi alţii se ocupau. Ne aflăm, evident, în faţa unui sfânt într-ale muzicii, culturii şi omeniei, pe care puţină lume - astăzi - mai este capabilă să-l înţeleagă, necum să-i urmeze cât de cât exemplul.

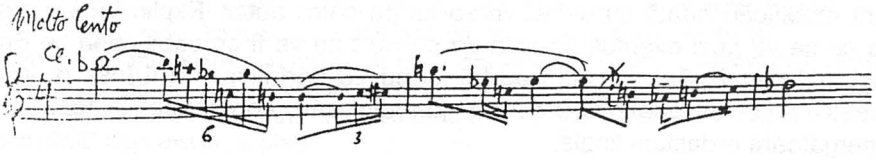
Iar în acel an 1923, sufocant prin activităţile solicitate şi - cu mărinimie - depuse, Enescu mai găseşte şi răgazul să aştearnă pe hârtia cu portative schiţa

unui întins *Adagio* simfonic pe care îl intitulează *Isis*. Am descoperit acest manuscris în primele luni ale lui 1996, în cursul unor cercetări mai aprofundate în arhivele Muzeului Enescu (mai exact: el se afla în mapa nr.10). Umblam atunci după tot ceea ce privea *Simfonia a 4-a,* căreia urma să-i completez orchestraţia în cursul aceluiaşi an, şi deci cele şase pagini de scriitură pe - constant - trei portative, cu unele indicaţii referitoare la instrumente, mi-au atras de îndată atenţia. Am constatat că lucrarea era completă şi semnată: **Bucarest, ce 3 juillet 1923**. E vorba - cum arătam - despre un *Adagio* de 127 măsuri, care nu poartă, în ce priveşte mişcarea, decât indicaţia iniţială *Molto lento*, iar la pagina 5 jos menţiunea *Molto adagio*, cu trei sisteme înainte de sfârşit. Se poate presupune (şi muzica însăşi ne îndeamnă la aşa ceva) că spre mijlocul lucrării tempo-ul se animă întrucâtva, spre a reveni - odată cu rarefierea tot mai accentuată a materiei sonore - la valorile iniţiale. Gradul unor asemenea fluctuaţii ale mişcării va fi lăsat la latitudinea şefului de orchestră.

De ce *Isis* ? Încă de prin 1907 (v. Colette Axente şi Ileana Raţiu: *George Enescu*, Ed.Muzicală a U.C.M.R., 1998, pag.67), "Isis" devenise unul din numele sub care compozitorul o gândea pe viitoarea lui soţie, Maria Cantacuzino. Va fi fost oare această denumire în legătură - spre a ne păstra în egiptologie - cu binecunoscutul *Sphynx (Pynx)* cu care Enescu era desemnat în cercul artistic al Reginei Elisabeta? Oricum, mi se pare că lucrarea în fruntea căreia stă scris acest unic cuvânt, *Isis,* este aproape sigur - într-un fel ori altul - în legătură cu persoana şi personalitatea Marucăi (cf. şi Viorel Cosma: *George Enescu, Scrisori*, vol.II, Ed.Muzicală 1981, pag.50 şi urm.). Portret? Nu aş hazarda ipoteza. Parcă mai curând omagiu, închinare, buchet de orhidee, cine ştie cu ce ocazie oferit. Ziua de naştere a Marucăi nu era departe...[1]

Din punct de vedere muzical, piesa însăşi degajează o atmosferă - aş zice - obsesivă. Foarte puţine nuclee tematice reapar tot timpul, altfel înveşmântate desigur, da nu radical schimbate, lăsând impresia unui cerc nevăzut, de vrajă, imposibil de spart. Regăsim caracteristicele balansuri de terţe, majore şi minore, reîntâlnim gesturi şi trasee care uneori par oedipiene şi care afirmă încontinuu primatul melodicului, în ciuda unor armonii adesea hiper-cromatizate şi trimiţând cumva către atmosfera tristanescă.

Doresc să reproduc cele câteva profiluri melodice reliefate ca atare, pe care le transcriu conform primelor lor apariţii:

Ex. 1

Ex. 2

Ex. 3

Substanţa muzicală se prezintă în cea mai mare parte a timpului irizată, rarefiată, străvezie; efectul arătat rezultă din registraţie, din timbrele cerute de autor, ca şi din nuanţele în genere mici, delicate, notate în manuscris. Un cor de femei, cântând fără cuvinte, face scurte şi misterioase apariţii, începând de la jumătatea partiturii încolo (estimez durata la aprox. 15'). În întregimea ei, compoziţia oferă un mare arc, pornit din *ppp* al începutului şi încheind în acelaşi *molto adagio ppp*. Boltiri interioare există însă mai multe pe parcurs; aş remarca superbele secvenţe de acorduri suitoare (la reperul **13** al actualei partituri) şi surpriza totală a ţâşnirii corului din neant, cor utilizat aci în fapt mai mult pentru valorile sale timbrale.

Lucrul asupra acestei muzici care nu are cum să **nu** fie semnificativă, ţinând seama de data elaborării (primul moment post-oedipian!), a urmat calea pusă la punct cu prilejul completării orchestraţiilor la *Simfoniile 4 şi 5.* Prin urmare: decriptarea hieroglifelor enesciene, transcrierea în clar a **tot** ceea ce se afla în manuscrisul original, analizarea formei şi substanţei, în fine punerea în pagină finală, evident cu respectul absolut al sugestiilor timbrale oferite de autor. Muncă pasionantă ca nici una alta. Am avut, ca şi în cazurile precedente, un sentiment de sfială, conştienţa indiscreţiei pe care - în fond - o comiteam, pătrunzând secretul însemnărilor pe care Maestrul le făcuse pentru sine. Poate mai mult chiar decât în cazul simfoniilor evocate, aici avem de a face cu un text care, indubitabil, ar mai fi suferit modificări odată cu definitivarea lui de către autor. Explic încă o dată că ceea ce se va auzi eventual în sala de concert nu va fi probabil ceea ce Enescu însuşi ar fi notat până la urmă pe hârtia cu 28 portative. Va fi însă o proiecţie orchestrală cât se poate de fidelă a gândului său, concretizat în faza imediat premergătoare redactării finale.

Se ştie de mult că raportul între timpul afectat precipitării în schiţă a unei lucrări complete şi cel dăruit realizării ei definitive în partitură înclina mai totdeauna, la Enescu, în favoarea celei de a doua faze, fie că era vorba de muzica orchestrală, fie de cea de cameră. Cine ştie câte surprize nu ne-ar fi rezervat, în cazul de faţă, o redactare ultimă a lui Enescu însuşi?

N-am adăugat mai nimic de la mine; am încercat totuşi să produc pagini cât mai auto-suficiente, timbral şi registral, care însă nu vor putea crea magia coloristică enesciană decât într-o prea redusă măsură. Ţinta efortului meu nu a fost să-i fac autorului o imposibilă concurenţă, ci aceea de a aduce înspre urechile publicului un proiect, necunoscut până acuma şi datând dintr-o perioadă cu deosebire interesantă, aflat în cartoanele celui mai important compozitor român.

Între poziţiile radicale pe care le afirmam cu treizeci de ani în urmă şi care erau motivate mai cu seamă de graba cu care fuseseră aruncate în circuit diverse lucrări de şcoală, perfect finite - de acord - însă mai puţin interesante ori prea vag reprezentative, şi momentul actual, când Enescu tinde (totuşi!) să-şi ocupe încetul cu încetul locul ce i se cuvine în muzica veacului 20, atitudinea semnatarului rândurilor de faţă pare a se fi modificat radical. Nu este chiar aşa; cred că am avut în faţă realităţi diferite. Am avut de pildă, satisfacţia să constat că, după audiţie, *Simfoniile 4 şi 5* au fost de mulţi recunoscute drept piese capitale în creaţia enesciană; *Trio*-ul pe care l-am transcris acum doi ani circula încă de mult în versiunea Hildei Jerea (care, în opinia mea, nu beneficiase la vremea respectivă de experienţa necesară efectuării operaţiunii în cele mai bune condiţiuni, ceea ce nu-i diminuează meritul de pionierat); iar poemul *Isis,* total necunoscut până în prezent, avea cel puţin dreptul la onorurile unei prezentări decente în sala de concert.

Cu multă vreme în urmă, profesorul meu venerat, Mihail Jora, obişnuia să spună: "nu cântaţi decât lucrările cărora Enescu însuşi le-a dat număr de opus". Oare în astfel de condiţii am fi cunoscut extraordinarele *Preludiu şi fugă* pentru pian din 1903, superbul *Quartettsatz în Do* din 1906, fragmentul I din *Voix de la nature* ("Nuages d'automne sur les forets"), sau extrem de semnificativele *Simfonii a 4-a şi a 5-a*?[2] Toate acestea au întregit în chip oportun, cred eu, imaginea unei creaţii despre care multă vreme s-a socotit că ar fi fost relativ restrânsă. Ea nu era nici pe de parte atât de restrânsă pe cât îi plăcea autorului să afirme, îmboldit de o modestie aproape nefirească.

Tescani, iulie 1999

NOTE

1 18 iulie, după un act şcolar (în care stă înscrisă data naşterii), aflat la Casa Memorială din Tescani şi semnalat nouă, cu amabilitate, de dna. Directoare Elena Bulai.

2 În Anglia, foarte recent, un muzician pe nume Anthony Payne a reconstruit, după nişte schiţe mai curând sumare şi disparate, cea de a 3-a simfonie, postumă, a lui Edward Elgar. A fost un fel de sărbătoare naţională, lucrarea a fost imediat cântată în foarte multe locuri, iar primul CD deja există pe piaţă.

PORTRETE COMPONISTICE

Carmen STOIANOV

LIVIU COMES

"Noi vrem înapoi sufletul nostru şi cântecul" - cu aceste cuvinte îşi încheia Liviu Comes, la 13 decembrie 1998, alocuţiunea de primire a înaltului titlu de Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică din Cluj - Napoca. Aceleaşi cuvinte sintetizează crezul muzicianului pentru care nu puţine au fost, pe acest parcurs, opreliştile sau clipele de cumpănă. Nu puţine au fost dubiile personale sau zonele de turbulenţă pentru destinul artei noastre în ultima jumătate de veac, de când Liviu Comes s-a afirmat în peisajul vieţii noastre artistice.

Toate acestea au fost însă depăşite de maestru cu inegalabilul său tact şi cu acel suveran şi inconfundabil calm olimpian pe care mulţi i-l invidiază. Dar, în aceeaşi măsură şi cu atât mai numeroase şi pline de esenţa împlinirii sunt astăzi corolele bucuriilor unei vieţi în care se regăseşte - toarsă într-un fior de neascunsă vibraţie - lumina tandrelor priviri ale maestrului aninate dincolo de zarea devenirii numeroşilor şi pe drept recunoscătorilor săi discipoli.

Biografia sa artistică înlănţuie date, evenimente, întâlniri, mesaje de la şi către tânăra generaţie..... Valul rememorărilor urcă la acel 13 decembrie 1918, când Liviu Comes se năştea în satul Şerel din Ţara Haţegului. Readucerea în memorie a secvenţelor copilăriei înseamnă pentru muzician reînvierea locurilor, a obiceiurilor sau a cântecelor

pătrunse de zestrea unei tradiții arhaice, zestre de cântec cu care compozitorul a ştiut să dăruiască tezaurul creației profesioniste româneşti.

La început violonist, apoi violonist şi pianist, prezent pe afişul programelor Conservatorului din Târgu-Mureş, discipol al unor dascăli de excepție - Olga şi Maximilian Costin, Zeno Vancea - Liviu Comes a ezitat mult - şi era firesc să fie aşa într-o vreme în care căutai siguranța unui loc de muncă! - între cariera de medic şi cea de muzician. Cu toate că s-a format la Facultatea de Medicină din Cluj sub îndrumarea competentă a unor somități în domeniu, atât la Cluj cât şi în refugiul sibian de după 1940, Liviu Comes a activat intens, fără întrerupere, ca instrumentist sau dirijor de orchestră, în câmpul vieții muzicale. Nici studiile la Facultatea de Filosofie, nici cariera medicală didactică, ştiințifică sau spitalicească oferită de cetatea universitară a Clujului nu i-au deturnat gândul dintâi. Va absolvi, aşadar, în 1950, cursurile clasei de compoziție ale maestrului Sigismund Toduță, maestru a cărui amprentă a fost decisivă pentru formarea ulterioară a compozitorului.

Omagiile pe care le-a adus în timp fostului său maestru stau mărturie pentru gândul de adânc şi devenirea acestui reprezentant de marcă al "şcolii clujene" la care s-a format şi la a cărei statornicire şi-a adus o contribuție substanțială.

Jaloane ale traiectului creator

Prin analizele pe care le-am făcut în urmă cu un deceniu în vederea redactării lucrării monografice dedicate vieții şi activității compozitorului Liviu Comes, am avut prilejul de a cunoaşte şi urmări îndeaproape drumul creator al maestrului. cu această ocazie am constatat că sfera multiplelor preocupări ale sale, de o "acută" diversitate, a nimbat dar a şi impietat asupra lucrărilor sale obstrucționând, la propriu, înmulțirea numărului acestora.

Pe biroul său au stat, mult timp neîntoarse, pagini ce-şi aşteptau includerea în şantierul de creație. Dar voința creatoare s-a impus, în ciuda timpului "furat" de orele de predare în sine şi de cele acordate definitivării metodelor de a o face, în ciuda antrenării în zonele cercetării stilistice, a muzicologiei, în ciuda multiplelor atribuții de conducere la Conservatoarele din Cluj şi Bucureşti, în ciuda devastatorului volum de activități în cadrul Uniunii Compozitorilor sau a Ministerului Educației Naționale, în ciuda...

Jaloanele majore ale traiectului său creator stabilesc - cu inerente depasări şi imixtiuni stilistice - câteva perioade: ucenicia, zona lucrărilor de pronunțat modalism diatonic, modalul cromatizat şi orientarea către total cromatic cu speculații seriale, a modalului cu tratare liber cromatică şi, în fine, cea a regândirii arhetipurilor. În această ultimă perioadă compozitorul operează o sinteză, de mult gândită şi pregătită: cea a motivelor arhetipale din a căror combinare rezultă filonul melodic.

Se conturează astfel un "val", avansând dinspre diatonic spre cromatic, cu vârf de impact în maniera serială şi resorbție în arhetip asemenea tainicei şi

nerostitei chemări de revenire spre limpeziri diatone. Dincolo de timpuri şi maniere, modalismul rămâne suveran. Numitorul comun al tuturor acestor "stări" se nuanţează în patru idei majore: existenţa unei linii majore de folclor imaginar, prevalenţa unei gândiri diatonic - modale prea puţin "atacată" serial, concepţie polifonică şi armonie postimpresionistă în diferite grade de compactare.

Ucenicia artistică a compozitorului se confundă cu anii lucrărilor de şcoală, elaborate sub directa îndrumare a maestrului Sigismund Toduţă. În aceşti ani, maeştrilor Conservatorului clujean - Sigismund Toduţă (forme muzicale şi compoziţie), Iuliu Mureşianu (orchestraţie), Ana Voileanu - Nicoară (pian) şi Antonin Ciolan (dirijat orchestră) li se adaugă F. X. Dressler şi apoi Marţian Negrea, cu care Liviu Comes a studiat în particular o perioadă.

Pornind de la şcoala acestor maeştri, orizontul creator al lui Liviu Comes pune în lumină o exemplară unitate stilistică, unitate ce rezidă în procedee tehnice generale, utilizate în cele mai variate compartimente, de la vocal - simfonic la lucrările cu caracter didactic.

Nu este de neglijat, în acest punct al consideraţiilor noastre, rememorarea ambianţei ce ţine de momentul "intrării" compozitorului Liviu Comes în viaţa muzicală românească şi în conştiinţa publicului, moment ce a avut loc în urmă cu cinci decenii, la mijlocul secolului XX, adică în anul 1950. Mentalitatea dominantă în viaţa noastră muzicală la acea epocă poate fi definită prin acţiunea concomitentă şi parţial disociată a două curente principale: primul, insistent adus "în faţă" prin presă, şedinţe, luări de poziţie partizane este cel al directivelor impuse prin cunoscuta rezoluţie din 1948, rezoluţie ce impunea asemenea exercitării unui drept de veto: respingerea în bloc a muzicii secolului XX, muzică îndeobşte calificată ca fiind "decadentă"; această respingere avea loc în paralel cu recomandări exprese în direcţia imitării servile a stilului secolelor anterioare, a căutării accesibilităţii cu orice preţ, a cultivării muzicii "consonante" şi a utilizării pe aceste norme a cântecului popular în creaţie.

Pe de altă parte, concepţia muzicienilor noştri asupra utilizării folclorului, rod al creaţiei înaintaşilor, dar şi "oglindă" a efectului restricţionării informaţionale avea trei laturi esenţiale: prima se referea la ideea că folclorul nu se pretează la dezvoltări în tiparele statuate la nivel european ale muzicii profesioniste - excepţie făcând suita cu aspectul ei particular rapsodic - cea de-a doua avea în vedere cunoaşterea destul de sumară a muzicii primei jumătăţi a secolului în curs iar cea de-a treia provenea din utilizarea în învăţământul muzical practic şi teoretic doar a creaţiilor clasice şi romantice. Rezulta o continuare a liniei restrictive în chiar formarea tinerilor compozitori, care avea acces la informaţie doar prin căi ocolite, favorizate de vreun profesor "rebel". În cazul lui Liviu Comes, rolul acesta a fost jucat - într-o primă tinereţe - de Zeno Vancea, care i-a deschis ochii asupra unor creaţii bartokiene, a impresionismului francez sau a celei de-a doua şcoli vieneze. În această ambianţă şi cu aceste date de pornire, primele opusuri ale autorului aduc o serie de trăsături personale, stârnind mirarea. dacă nu contrarietatea multor

confrați; ele atrag însă şi prețuirea, ca şi calmul privirilor blânde însoțite de reflecții de tipul: "Comes ăsta e băiat bun dar ar trebui să se dezvețe de disonanțe!..."

Să păşim pe urmele compozitorului, pentru a surprinde în lucrările ivite de sub pana sa încărcătura de gând şi de emoție artistică însemnată prin sistemica rânduire a procedeelor sale de creație, clădite în timp pe fundamentul gândirii şi regândirii filonului folcloric.

Magia modalului diatonic

Prima etapă creatoare debutează după anul 1950, când prin repartiție Liviu Comes este reținut cadru didactic la catedra de armonie, contrapunct şi forme muzicale a Conservatorului "Gheorghe Dima", menținându-se pe o durată de aproximativ un deceniu şi jumătate.

Compozitorul face apel la limbajul armonic al primei jumătăți a secolului XX, deduse din creația unor Debussy sau Bartok, rezultând o ținută modală, cu armoniile de cvarte şi secunde, cu disonanțele incluse în acordică şi haloul de note melodice-ornamentale care definesc în special *Sonata pentru pian, Suita pentru pian* şi *Suita "Sarmis".*

Un al doilea aspect vizat de compozitor ține de implicarea profundă a spiritului polifon, prin impunerea structurii polifone, cu linii şi planuri în mişcare, cu disonanțe rezultate din ciocnirile şi suprapunerile acestora. Este cazul lucrărilor *10 Coruri bărbăteşti, Sonata pentru vioară şi pian, Balada.*

Elementul cu rol de catalizator al expresiei, impunându-se ca dominant dincolo de limbajul armonic şi maniera polifonă de concepție îl constituie apelarea la material tematic de esență folclorică, dezvoltat în formele specifice, statuate de practica europeană: *Sonata pentru pian, Sonata pentru vioară şi pian, Divertisment pentru orchestră de coarde*. Rezultă de aici preocuparea compozitorului pentru depăşirea ideii că "folclorul nu se pretează la..." ca şi a celei privind neacceptarea unui limbaj mai modern. Nu este în plus să notăm aici că opusurile acestei perioade, pe care am putea-o numi modal-diatonică au pătruns cu dificultate în circuitul interpretativ al deceniului 1950-1960; situația se datorează atât linearismului scriiturii, cât şi sonorităților aspre, disonante, cu tot diatonismul lor constitutiv.

Lucrarea "cap de serie" a acestei perioade, purtând numărul de opus 1, este *Sonata pentru pian* (1951). Despre *Sonata pentru pian*, Liviu Comes precizează, ori de câte ori are prilejul, că i-a acordat statutul de opus 1 întrucât îl reprezintă: ea poarta pecetea stilului personal, cristalizat deja. Pornind de la ea, compozitorul va aduce un elogiu modalului diatonic, armonizării sale rafinate şi tratării polifone prin care monodia este pusă mereu în valoare. Precizăm să zestrea folclorică este captată prin transfigurare sau printr-o creație apropiată stilistic, prin aşa-numitul "folclor imaginar", creat şi exersat în mod virtuoz de compozitor în baza aprofundatei studieri şi cunoaşteri a acestuia. În aceste date, discursul

muzical este fluent, clădit pe virtuțile intrinseci ale unei melodii al cărei înveliş armonic şi polifonic apare dedus din haloul armonic aferent curgerii melodice, halou prezent inclusiv pe orizontală, în mantia ornamentică, conducând la deducții armonice care se impun de la sine.

Maniera dominantă de tratare, izvorâtă din legități melodice, este predilect contrapunctică, punând în lumină cuprinsul unui linearism polifonic cu intersectări de pregnant profil melodic.

Interesant în cazul lucrării pe care o avem în vedere nu este doar separarea ei de cele care au precedat-o şi pe care compozitorul evită să le aducă în discuție, înglobându-le, generic, în categoria "de şcoală" este, mai degrabă, acea rigoare care îl recomandă pe tânărul - pe atunci - Liviu Comes, recomandându-l ca deosebit de ataşat modelelor tradiționale, dar şi gata să răspundă provocărilor lansate de prelucrarea ethosului folcloric şi de comandamentele noului. Preocupat de aflarea unei modalități adecvate de îmbinare a indicilor pereni ai tradiției pe de o parte europene şi pe de altă parte autohtone cu cei ai muzicilor acestui miez de secol, Liviu Comes rezolvă în mod personal această problemă. Faptul este cu atât mai notabil cu cât la acea oră existau prea puține modele româneşti la îndemână.

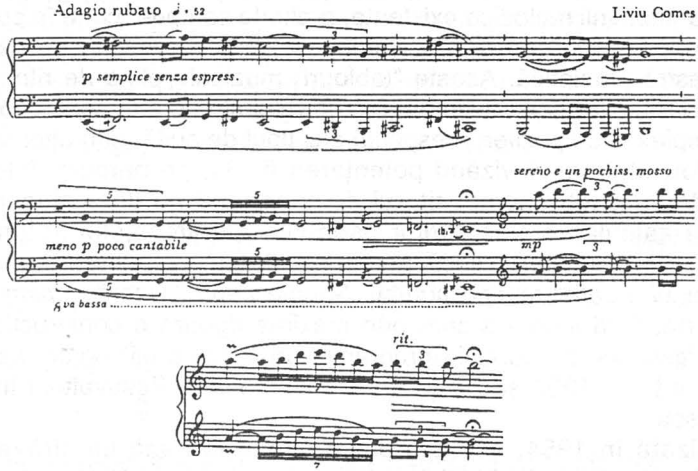
La un an de la terminarea studiilor de compoziție, autorul se încumetă ca în această sonată să dezvolte - în cadrul tiparelor clasice ale genului - un limbaj propriu, capabil să nască o veritabilă filiație în trăsături stilistice şi idei valorificate ulterior.

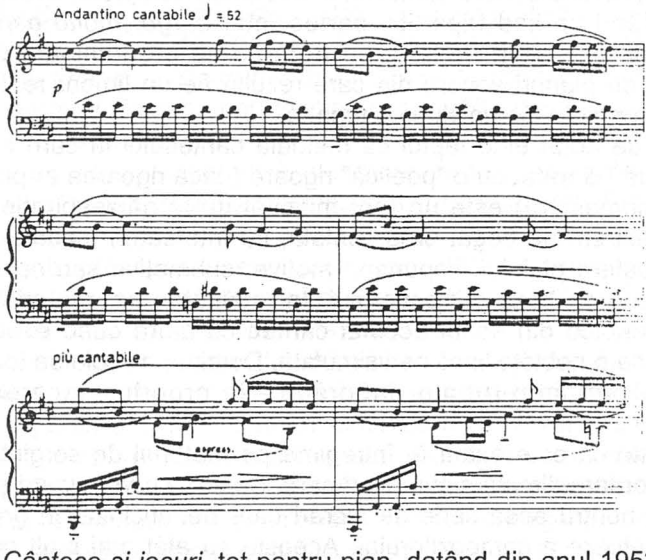
Materialul tematic al *Sonatei pentru pian* nu se bazează pe citate directe din matricea folclorică, ci este doar creat în spiritul şi atmosfera ethosului românesc. Lucrarea are trei părți, concepute ca triptic de stări: prima - un conflict dramatic între tumult şi colind de copii, cea de-a doua - recitativ monodic, cântec lung şi cea de-a treia - jucată între indici de sarcasm şi delicatețea poeziei.

În ansamblul ei, *Sonata pentru pian* apare atât ca ciclu organic închegat, cât şi ca suită de piese, cele trei mişcări ale sale având titluri distincte - *Sonata, Melopee, Rondo* - şi fiind tratate de interpreți ca lucrări independente, cu viață şi linie proprie.

Interesant este modul în care compozitorul a articulat forme clasice prin excelență în baza unui material atât de original. Astfel, allegro-ul de sonată beneficiază de acel tip de tematism prin care puntea se defineşte cu individualitate tematică, primind rol egal cu temele şi fiind supusă aceluiaşi model de dezvoltare. În sine, axele tematice respiră un caracter pregnant, fiind rezultanta unor entități recognoscibile pe parcurs prin caracterul lor de "pecete" intervalică, definite prin relații de secundă mare, jhoc de secunde, augmentări ritmice prin intermediul cărora melisma şi melodia îşi potențează esențele, infuzându-se şi intercondiționându-se reciproc.

Melopee, partea secundă, este o derulare monodică în culori limpide cu sunete - pilon din al căror "halou" armonic se întrețes indici de polifonie şi armonie latentă, ajungându-se chiar la momente de opt sau nouă voci.

Ex 1a

Finalul este un rondo bitematic în care jocul "stărilor" concură la definirea unor complexe trăiri: tonul este când jucăuş, când capricios, când confesiv, când dinamic, când liniştit, când agitat, extremele atingându-se cu un firesc imperturbabil.

Ex 1b

Ciclul *Cântece şi jocuri*, tot pentru pian, datând din anul 1952, este o suită de zece piese diferite ca factură, dar tributare aceleiaşi maniere prin care materialul de esenţă românească pus în pagină nu este altceva decât prelucrarea

unor linii şi desene melodice create special de către Liviu Comes şi transfigurarea substanţială a unor linii melodice existente, preluate sau prelucrate în spirit.

Faţă de anul la care a fost compusă, suita reprezintă un câştig pentru literatura noastră pianistică. Aceste "tablouri" muzicale pline de ritm, culoare şi fantezie au ca numitor comun simetria, cu nivelul strofic al tratării, evoluând de la simplu la complex. Compozitorul respectă aici tipul de suită, prin alternanţa stărilor sau a culorilor, alternanţă vizând potenţarea finală; pe parcurs, intonaţia este particularizată cu fineţe, compozitorul demonstrând nu doar ataşamentul sau implicarea în asimilarea trăsăturilor esenţiale ale limbajului autohton, cât şi preocuparea pentru nuanţarea lirică, pentru plasticitatea imaginilor muzicale

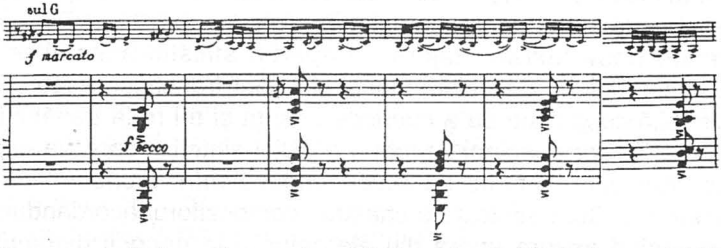
În planul creaţiei compozitorului, *Sonata pentru vioară şi pian* reprezintă un "caz" aparte, fiind lucrarea care prin maxima rigoare a construcţiei şi pentru fiorul liric de excepţie a figurat în programul unor interpreţi români sau străini în concert şi la ediţiile 1967 şi 1970 ale Concursului şi Festivalului Internaţional "George Enescu".

Realizată în 1954, această piesă având la bază un străvechi cântec popular românesc din zona Sibiului propune o succesiune la rândul ei tradiţional folclorică: două mişcări pe coordonata lent - repede. Cântec al ciobanilor la ceasul trecerii anuale cu turmele spre văi, melodia păstrează ceva din fiorul vremuirii: expresivitate, ornamentică bogată cu turnuri modale individualizate, permiţând travaliul ulterior la nivel motivic, celular sau de "desen" ritmico - melodic. Asemenea unei cortine sonore cântecul, în expunere completă, deschide şi închide sonata, încadrând un lied tripartit - partea întâi *Largo, molto espressivo* şi un *Allegro* de sonată, partea a doua, cu tratarea sa predominant polifonă şi cu întrepătrunderi de planuri sonore din care rezultă fie un timbru realmente comun celor două instrumente, fie un viguros fugatto.

Demn de notat este faptul că melodia cântecului la care compozitorul a apelat şi pe care l-a tratat cu o "poetică" rigoare (dacă rigoarea ar putea fi poetică, ea ar "suna" comesian!) este un fapt muzical de largă respiraţie şi deosebită expresivitate, extrem de bogat ornamentată, cu întorsături modale caracteristice, respirând atmosfera plaiului, impunând motive, submotive sau celule pregnante, apte a fi utilizate ca bază a discursului. În totalitatea sa, materialul muzical al lucrării se revendică din sonul acestui cântec cu alură când evocatoare, când viguroasă sau de o noblete lirică nedisimulată. Domină, dincolo de toate, caracterul unui continuu parlando-rubato, înfiorând - la propriu - zicerea celor două instrumente.....

Cu toate că este axată în întregime pe material de sorginte folclorică în maniera de abordare directă a sursei primare, *Sonata pentru vioară şi pian* rămâne reprezentativă pentru acea serie de lucrări care beneficiază, în grad maxim, de intervenţia creatoare a compozitorului. Aceasta cu atât mai mult cu cât lucrarea este, la propriu, o demonstraţie de ceea ce se poate "scoate" dintr-o melodie; Liviu Comes a tratat melodia originară asemenea unui material, malaxat iar melismele au fost "fărâmiţate" şi presărate în particulele extrase din linia melodică. Inclusiv

tema de sonată a părții a doua are ca punct de pornire același material, cu toate că la prima vedere pare foarte diferită. Mai mult, armonia a fost înlocuită prin contrapunct sever modal diatonic, foarte "nedisonant" şi neconcurat de armonie mai avansată. Seducătorul joc polifonic cu tronsoane sau module extrase din orizontal şi transmutate în îmbinări pe coordonate unghiulare - când orizontale, când verticale - face farmecul acestei lucrări, nemarcate de trecerea timpului, o lucrare intens elaborată şi totuşi....profund românească.

Ex. 2

Suita coregrafică pentru orchestră *Sarmis*, datând din anul 1956 (revizuită de compozitor în 1980), este inspirată de un fragment al poemului eminescian *Gemenii.* Aici compozitorul află temeiul extrem al imaginarului, căci este chemat să dea viață sonoră unei serii de ritualuri străvechi imaginate de Eminescu în evocarea personalității conducătorului dac Sarmis, ritual cu valoare de epitaf. momentele se succed asemenea unui ceremonial, în sala vechiului palat de piatră, unde statuia lui Sarmis, abia dispărut dintre cei vii, va fi aşezată alături de cele ale altor căpetenii. Încadrate de *Preludiu* şi *Final*, tablourile suitei *Sarmis: Măşti funebre, Dansul femeilor, Sfatul bătrânilor, Fete cu crotale de argint, Luptători, Tomiris, Evocarea lui Sarmis* sunt concise şi sensibil egale între ele. Laconismul expresiei şi perfecta echilibrare a discursului muzical dau imaginea unei suite ale cărei articulații se intercondiționează, deschizându-se şi închizându-se unele din altele, ceea ce nu împiedică şi execuția tablourilor ca momente distincte.

Cu toate că urmăreşte mai ales efecte de culoare şi crearea unui univers ritmic de pregnbanță aparte, evocator, prin utilizarea unui amplu şi divers compartiment de percuție, Liviu Comes acordă un rol important selecției de timbruri pure în expresive secvențe de solo instrumental sau în planuri dialogate, ceea ce creează interesante raportări între densități şi rarefieri timbrale. Fiecare articulație a suitei beneficiază de un "sunet" personal, lesne recognoscibil. "Sigiliul" *Preludiului* îl constituie înlănțuirea a patru expuneri tematice care traversează registrele şi a căror revenire în *Final* restabileşte arcuirea simetrică la nivelul întregului. Dacă în *Măşti funebre, Fete cu crotale de argint, Tomiris* domină reliefarea timbrală, *Sfatul bătrânilor* şi *Luptătorii* apar aici asemenea unor poli divergenți prin calmul narativ extrem, opus desenului ritmic punctat, şfichiuirii acordice sugerând surpriza, lovitura. *Evocarea lui Sarmis* reînvie tonurile începutului, pregătind finalul suitei, în sonorități luminoase, captând şi sugerând speranța. Explorând zona unui expozitiv

imaginar cu nuanțe de rememorare și omagiere, reflectând ținuta morală nesupusă de cruzimea soartei, suita coregrafică *Sarmis* devine reper pentru tipul de evocare istorică și reinterpretare a poeticului, având la dispoziție mijloacele contemporane specifice artei sunetelor. Respectând atmosfera romantică a poemului eminescian avut în vedre de compozitor, muzica suitei coregrafice *Sarmis* utilizează un material citat sau creat în spiritul folclorului nostru arhaic, material prin a cărui rostire muzicală Liviu Comes intenționează să recreeze, să exprime sobrietatea gesturilor și a atitudinii strămoșilor de cinstire a memoriei celor dispăruți, cinstire ce se dorește simbol de permanență, de dăinuire.

Ultimele două lucrări majore ce aparțin stilistic acestui prim tronson creator, subsumat ideii de diatonism modal și folclor transfigurat sau creat în spirit cu o inimaginabilă capacitate de a cuprinde esența și a-i reda trăsăturile specifice fără a cita, acel "folclor imaginar", propriu gândirii sintetizatoare de expresie a lui Liviu Comes ,sunt reprezentate de *Divertisment pentru orchestră de coarde,* și *Suita Haiducească.* Sunt dedicate orchestrei, compozitorul acordându-le o atenție deosebită, revenind asupra unora din ele chiar și la decenii distanță. De altfel aceasta este una din notele obișnuite ale manierei sale de creație, nu puține fiind partiturile asupra cărora compozitorul revine pentru a le fixa și definitiva forma sau pentru a propune o altă variantă timbrală.

Divertisment pentru orchestră de coarde, compus în anul 1961 și revizuit în 1980 "este o lucrare construită în trei părți contrastante, bazate pe un folclor transfigurat și în care sunt valorificate virtualitățile expresive ale acestui ansamblu" - afirmă compozitorul în "Scurtă biografie artistică", fără a mai adăuga nici un alt cuvânt celor de mai sus. Poate din cauza excesivei modestii, a fricii de a nu supralicita pierzând obiectivitatea, poate și pentru că partitura vorbește de la sine. Îmi permit să aduc câteva date suplimentare privind această pagină exemplară, realizată cu mijloace aparent reduse, dar de un farmec aparte. Ca orice divertisment, acesta trebuia să se înscrie în termenii accesibilității extreme; deși își propune și realizează aceasta, Liviu Comes rezolvă și problema simplității ce evită capcana simplismului. Rezultă o lucrare modernă, o piesă de irezistibil farmec și culoare, spirituală, mărturie a ușurinței cu care compozitorul filtrează rezonanțe folclorice pendulând permanent și imprevizibil între tonal și modal, cu mobilități de trepte și tente arhaice. Circulația liberă a melodiei la toate nivelele și pulsația ritmică antrenantă a temei prime conduc către ideea de suplețe a scriiturii în partea întâi, către poezia visătoare topită în irizări sonore a articulației secunde sau către dinamismul avântat al finalului, pagină de vervă și culoare, spumos, cu mare forță de penetrare în conștiința auditorilor. *Divertisment pentru orchestră de coarde* rămâne lucrarea care - odată ascultată - se cere reascultată pentru că impune, la propriu, emoția și promite bucuria altor reîntâlniri...

Suita haiducească (1963) pentru orchestră, la fel de accesibilă, concisă, propune în tipar cvadripartit scene concepute în vederea unui spectacol coregrafic. Din punct de vedere muzical, Liviu Comes apelează la caligrafia sonoră a

folclorului imaginar, potențat de melisme, apogiaturi, glissando, de chemări - semnal, responsorial, accente robuste, tonice sau elegiace, enunțuri grave, placări acordice.

Zona cântării corale este substanțial reprezentată atât în această etapă de creație, cât şi la nivelul întregii creații a compozitorului, pentru care genul coral rămâne ceea ce a fost dintotdeauna: domeniul predilect, punctul de orgă al demersului componistic. Sfera acestui tip de cântare l-a atras din primii ani ai carierei, Liviu Comes ataşându-se de problematica prelucrării folclorice în forme la început miniaturale, apoi din ce în ce mai ample.

Ideea transpunerii şi valorificării pe căi proprii, analoge demersului creatorului popular, s-a cristalizat în timp. Student fiind, Liviu Comes a luat cunoştință de un amplu material oferit de culegerile de folclor, în special de cele transilvane. Le-a studiat cu ochii cercetătorului dornic să afle cât mai multe despre legitățile interne ale demersului creator în practica oralității. Rezultatul practic al acestei munci s-a concretizat încă din 1953 prin ciclul celor *10 Coruri bărbăteşti* urmate, ulterior, de altele grupate în *Miniaturi corale*.

În plan teoretic, rodul acestor preocupări s-a concretizat în articolul intitulat *Contribuții la studiul procesului de creație în cântecul popular românesc*, studiu asupra căruia ne rezervăm dreptul de a reveni în cele ce urmează, la secțiunea destinată activității muzicologice.

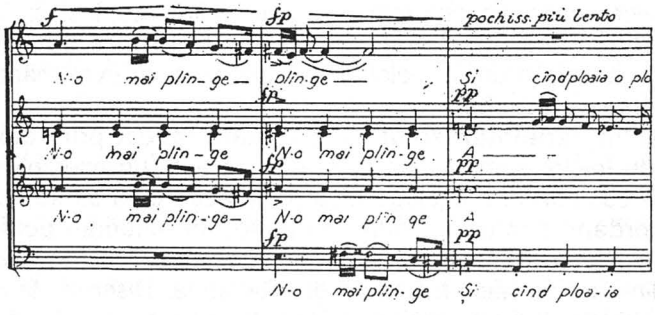
10 Coruri bărbăteşti au ca temei ordonator şi unificator cântece populare din acea zonă folclorică fecundă şi întinsă ce cuprinde centrul şi nord - vestul transilvan, până la Câmpia Mureşului şi Munții Apuseni.

Acest opus 3 în catalogul creației sale pune în pagină principii fundamentale de prelucrare folclorică: valorificarea monodiei, suveranitatea liniei melodice în ipostază mono sau polifonă, variație ornamentică, pedale apogiate, travaliu la nivel motivic în baza respectării simetriei în asimetrie, impunerea balansului major - minor, inserții armonice sau recitativice, inclusiv recitativ dublu, tehnică madrigalescă, angrenări cromatice, alternare solo tutti, maniera variațională de a trata o unică melodie prin apelarea la învestmântări armonico - polifonice diverse ca factură....

Unitar în varietatea soluțiilor adoptate, acest prim album din seria prelucrărilor de folclor semnate de Liviu Comes este un exemplu grăitor pentru modul în care compozitorul înțelege încă de la acea dată să se apropie de solul autohton, acordând citatul, melodia, cu lumea de chemări polifone primitiv - antifonice, inclusiv cu transgresarea formulărilor melodice în proiecție verticală, transgresie din care se nasc momente de disonanță. Discretă, la nivel de celulă sau de configurație ritmico - melodică, imitația se insinuează prin conjugări cu sonoritățile unei armonii deduse, de regulă, din context. Sunt preferate relațiile plagale, acordurile fără terță, cu subtile şi colorate cadențări. Aceste procedee sunt notabile, la ceasul compunerii acestor coruri Liviu Comes posedând , fără îndoială, un deosebit simț al modalului, al "limbii" noastre muzicale, modelate sonului cerut de fiecare din cele 10 piese reunite în album.

Abordări ale coralului în aceeaşi direcţie a prelucrării se concretizează în alte 16 piese scrise la diverse solicitări de-a lungul anilor şi cuprinse în diverse colecţii corale axate pe ideea prelucrării materialului folcloric; ele se adaugă, din punct de vedere stilistic, la ideea celor 10 Coruri bărbăteşti, create la apelul unor dirijori de cor, compozitorul venind "în întâmpinarea unei dificultăţi frecvent întâlnite în alcătuirea unor formaţii, ce dispun adesea de un număr redus de voci bărbăteşti, insuficient de diferenţiate în voci înalte şi joase". Varietatea tehnicilor şi a procedeelor de tratare induce, în toate aceste cazuri, o diversă ipostazare a stărilor şi a trăirilor, cu accent în zone de umor muzical, de lirism sau de zicere baladescă.

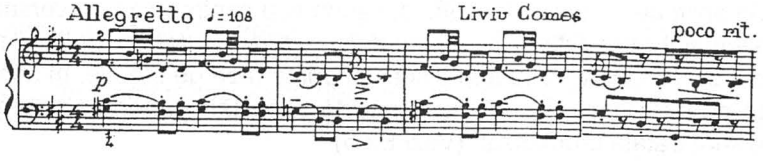
Balada pentru cor mixt a cappella deschide seria pieselor de larg suflu şi dimensiuni, a structurilor complexe în tratarea corală. Axată pe vers popular, *Balada* combină versiuni ardelene ale uneia din creaţiile de intensă circulaţie zonală, cunoscută sun numele de *Nevasta fugită.* Oglindind conflictul din sufletul femeii, împărţită între dorul de libertate şi dragostea de copil, lucrarea se edifică în temeiul unei forme de sonată, fapt prea puţin obişnuit pentru o baladă corală; materialul muzical este creat în stil folcloric şi prezintă în prim plan o motivaţie modală locrică. Descriptivul temei prime, cu motiv iniţial în expunere dublă se conjugă cu bimodalismul evidenţiat prin balansul orizontalei - cvinta locrică şi al verticalei - pedala de cvintă perfectă. Totul este subtil "modulat" prin intermediul agogicii către starea de anxietate redând oboseala şi tortura psihică la care este supusă nevasta fugită în codru. Efectele dramatice se susţin prin rigoarea contrapunctică, "surpriza" intrării vocilor la intervale neregulate sau confruntarea motivică din care se naşte alternarea consonanţei cu disonanţa într-o posibilă replică a ideii către care converg firele naraţiunii: identitatea mamă - natură, braţele mamei - leagănul, cântecul mamei - suspinul frunzişului.

Ex 3

Piesă corală de mare complexitate, amplă ca dimensiuni şi impresionantă prin modul sobru, laconic de tratare, având ca punct de plecare şi raportare folclorul autohton în reliefări polifonico - armonico - modale, *Balada* pentru cor mixt de Liviu Comes îmbină cu măiestrie monodia şi construcţiile polifone, traducând în sonor bogăţia ideatică de substanţă a textului.

Sfârşitul deceniului 50 - 60 este dedicat de compozitor în întregime unui singur compartiment: cel didactic, fie că este vorba despre lucrări de dimensiuni mai mari, fie că este vorba despre miniaturi: aşa este cazul baletului realizat pe libretul Soranei Mogoş - *Scufiţa Roşie* - pentru pian şi ansamblu coregrafic de copii, ca şi cel al deja celebrelor 43 piese polifonice cunoscute sub titulatura *Miniaturi pentru pian (Melodii populare).* Iniţial litografiate la Conservatorul clujean, apoi publicate în ţară şi peste hotare(Ed. Peters, Leipzig), marea lor majoritate s-a bucurat de o excepţională primire din partea profesorilor de pian care au văzut în ele un instrument activ de instrucţie pianistică, dar şi de cei cărora le erau destinate, figurând în mod constant în repertoriul concursurilor sau al audiţiilor şcolare. Gândite ca material didactic ajutător, completând repertoriul românesc dar şi pe linia abordării unor lucrări cu polifonie rudimentară, la două sau trei voci, *Miniaturi pentru pian* concretizează 43 trepte concepute în direcţia înţelegerii şi stăpânirii textului muzical în planul tehnicii instrumentale tot mai avansate. Linia de la simplu la complex traversează "vârstele" abordării pianistice, fluentizează trecerea prin chei sau registre, prin tipuri de melodie şi acompaniament, punând şi ajutând la rezolvarea problemelor de ordin ritmic, metric, de culoare, planuri paralele, forme muzicale, tehnică pianistică, culoare....

Ceea ce singularizează universul *Miniaturilor pentru pian* ale lui Liviu Comes este originalitatea melodicii lor, prin excelenţă de factură autohtonă autentică sau imaginată, plasticitatea imaginilor şi pregnanţa acestora în condiţiile în care compozitorul nu supralicitează, nu "încarcă". *Miniaturile*_păstrează un aer de prospeţime, convingând prin simplitatea extremă, prin eficienţă şi caracterul accesibil tuturor tipurilor temperamentale sau gradelor de dezvoltare fizică şi psihomotorie ale elevilor. Grupate în două volume, *Miniaturile* au cunoscut o largă răspândire prin editări şi reeditări, câştigându-şi un loc bine definit în repertoriul pianistic şcolar, inclusiv pe lista repertoriului competiţional de nivel primar şi gimnazial.

Ulterior, la distanţă de mai mulţi ani, Liviu Comes revine la muzica pentru copii prin cele *Patru sonatine pentru pian* - opus 14 prelungesc ideatica creării în stil folcloric, rafinat, stilizat, din tuşe sonore abia ghicite, dar mereu prezente; reflectând imagini din lumea copilăriei, linia lor evoluează de la simplu la complex în tipare clasice, de gen, cu elemente de culoare şi claritate a articulaţiilor, cu joc subtil tono - modal, inserţii polifone şi oaze armonice, cu caracterul pregnant al temelor şi diversa lor tratare.

Ex 4

"*Primăvara*" este titlul generic care reuneşte o serie de cântece pentru copii la unison şi la 2 voci, cântece oglindind permanenta raportare a compozitorului la problematica extrem de complexă şi prea puţin studiată de abordare a repertoriului specific vârstelor mici pentru care cântecul este bine să se plieze nevoii fireşti de joc. Elaborată într-o perioadă relativ scurtă de timp, lucrarea urmăreşte scopul iniţierii copiilor în cântul polifonic, îmbogăţirea şi diversificarea repertoriului preşcolarilor sau a şcolarilor din clasele primare. De notat şi faptul că metoda, deosebit de ingenios şi atractiv elaborată, a făcut, începând cu 1964, obiectul câtorva prezentări şi evaluări de specialitate în sesiuni ştiinţifice, comunicări sau la Congresul Internaţional ISME de la Moscova, în anul 1970. La scurt timp de la publicarea volumului, un număr apreciabil de cântece au intrat în lumea celor mici, fiind acceptate şi cerute de insistenţă de către cei cărora li se adresează, fiind incluse în diverse colecţii, făcând parte din programa şcolară sau beneficiind de imprimări Radio cu Corul de Copii al instituţiei.

Aşa cum era de aşteptat, compozitorul nu pierde din vedere nici universul hazliu al celor mici, lor fiindu-le dedicat volumul *Ghicitori, jocuri muzicale* "conţinând cântece pentru vârsta mică" - după precizarea autorului. Volumul este construit pe aceleaşi principii cu *Primăvara*, cu observaţia că în *Ghicitori, jocuri muzicale* accentul care pe ludic, pe invenţie, pe descoperire, pe bucuria imitării sunetelor specifice , a atributelor sonore prin care poate fi ghicit răspunsul la întrebare. *Patru schiţe pentru vioară şi pian* se adresează primei etape de învăţare a acestui instrument. Asupra lor, ca de altfel şi a altor lucrări cu caracter declarat didactic ne propunem să revenim într-un cadru aparte.

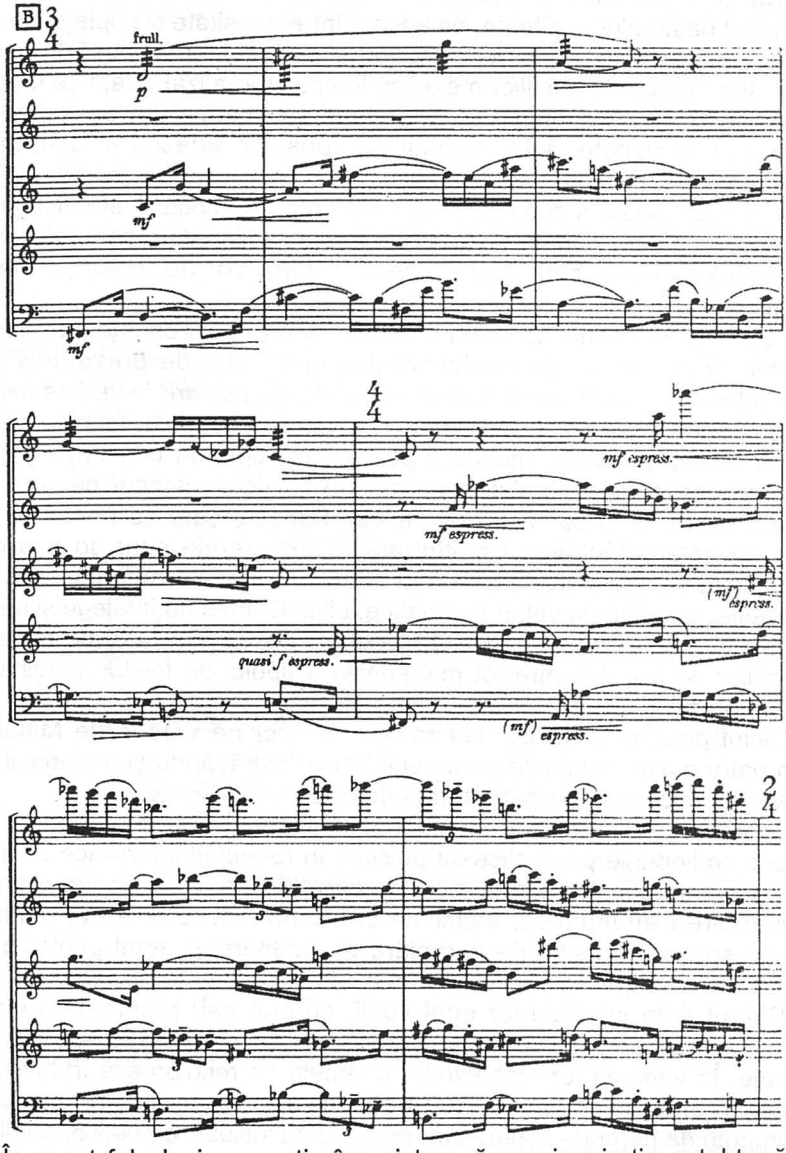
Cromatismul atotstăpânitor

În anul 1964 Liviu Comes punea bară finală celui de-al 13-lea opus: *Divertisment pentru cvintet de suflători*; el poate fi considerat ca lucrare ce leagă şi delimitează totodată două perioade de creaţie. Limbajul său melodic, prin momentele de inspiraţie autohtonă se revendică încă în sfera lucrărilor ce l-au precedat, în vreme ce prin intensa lui cromatizare aparţine etapei de creaţie ce urmează.

Conceput pentru flaut, oboi, clarinet în Si bemol, corn în Fa şi fagot, lucrarea propune trei părţi articulate pe clasica schemă a formei: allegro în formă de sonată, adagio în formă de lied şi allegro rondo sonată. Aceste trei părţi au ca numitor comun tratarea liberă a cromatismului într-un discurs muzical viu colorat, cu reliefări polifone ca apelul la imitaţie, canon sau contrapunct ranversabil.

Limbajul melodic al *Divertismentului pentru cvintet de suflători* marchează o nuanţare stilistică majoră la finele acestei prime faze de creaţie, în sensul că atât ambianţa modală care, în linii mari poartă raportări diatonice, cât şi traseele melodice sunt tratate cromatizat. (Vezi Ex 5)

Ex. 5



În acest fel, deşi percepția înregistrează vag inspirația autohtonă, factura transfigurării sale implică zone aproape abstracte. Spiritul popular nu mai este atât de manifest ca în lucrările respirând diatonismul de până acum, dar poate fi totuşi citit. Notabilă rămâne, desigur, şi prevalența liniei. Unisonul începutului cedează

treptat teren în fața liberei circulații melodiei la alte voci, antrenate în dialog. Polilinearismul naşte efecte diferite, balansate între densitate şi suplețe aerată.

Tendința către linearismul acaparator este evidentă, pusă în lumină de individualitatea pregnantă a liniilor melodice intens cromatizate, fapt ce favorizează ciocniri stinse alene. "Sonorizarea" cvintetului se deduce din exploatarea unor registre mai puțin uzitate: linia oboiului o depăşeşte adesea în acut pe cea a flautului, a fagotului, a clarinetului....

Anul 1965 poate fi considerat ca fiind un an de cotitură stilistică prin ciclul de *Patru poeme pentru bariton şi pian "Cu fruntea răzimată-n cer"* (orchestrat doi ani mai târziu) sau prin cele *Trei Pasteluri pentru cor de femei* pe versuri de George Lesnea.

Aceste lucrări continuă calea cromatizării tot mai pronunțate a materialului modal încât orice indiciu de modalism diatonic - atât de prezent în lucrările perioadei anterioare - este, practic, înlăturat. Liviu Comes are în vedere deja totalul cromatic şi, asemenea multor altor creatori ai acestui deceniu, tehnica serială. Se impun însă câteva precizări, menite a personaliza tipul de concepție şi tratare a seriei. În viziunea compozitorului, seria devine nu doar element de construcție a materialului sonor, ci şi sursă a materialului tematic, care va beneficia apoi de dezvoltări în nota principiilor tradiționale. Înseşi seriile sunt de aşa manieră construite încât să ofere tronsoane sau contururi modale autohtone, în desene recognoscibile, investite cu valențe tematice. Liviu Comes nu înțelege şi nu suportă tirania serială, ci îi utilizează capacitățile pentru a-şi completa şi pe această cale registrul căilor de transfigurare tot mai subtilă a tipului de folclor imaginar care îi este atât de propriu!

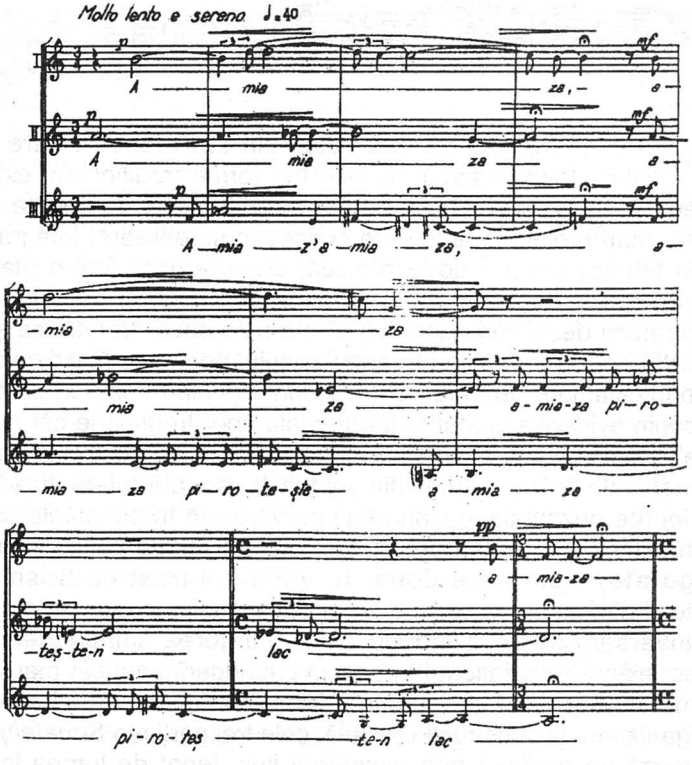
Ciclul poemelor *Cu fruntea răzimată-n cer* pe versuri de Mihai Beniuc constă în patru piese construite pe o serie unică, extrăgându-şi materialul sonor şi elementele tematice din cele patru forme de expunere a seriei.

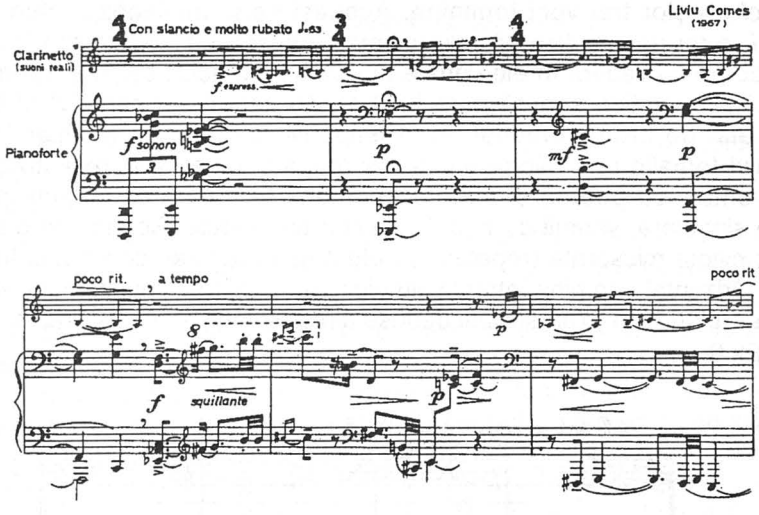
Această fuziune între serialismul strict şi implicațiile unui modal distilat de esențe face ca liedurile poematice să pulseze în formulări intervalice cu nuclee ce țin de o viziune arhetipală. Țintind indici de cantabilitate, Liviu Comes a propus, pe rând: relansarea enunțiativă, incisivitatea, asprimea, clamarea, seninătatea, efectele de spațiere vocală, de apropiere sau depărtare, totul pentru a "colora" registrul epic şi a suspenda expresia dramatică.

Pianul este interlocutor egal vocii, creând sau preluând şi menținând tonusul, susținând secțiuni de parlando sau de convingătoare dar minimă cantabilitate. În varianta lor orchestrală, poemele se recolorează în haloul timbral ce însoțeşte zicerea muzical - poetică; un aport esențial revine celor trei compartimente de percuție pentru care este gândit inclusiv amplasamentul scenic.

Cu cele *Trei Pasteluri (madrigale) pentru cor de femei* Liviu Comes se dezvăluie ca un fin "descriptivist", orientat spre zarea orizonturilor calme, serene. *Lacul, Pe munte* şi *Asfințit*, create în baza poeziilor omonime ale lui George Lesnea au certe filiații cu madrigalul renascentist prin tratarea polifonică şi expresia lor generală. Totodată, ele se cuplează tehnicii serial - dodecafonice şi celei a

tronsoanelor seriale a căror structură intonațională își trage sevele din ethosul nostru, îmbibat de suplețea ritmului și de pronunțatul caracter parlando-rubato. Cu toate că tehnica dodecafonică este doar suport, ea determină o sferă intonațională și armonică aparte, cu asperități fireşti, rezultând din împletirea organică a orizontalelor celor trei voci feminine. Aceeași serie motivează toate cele *Trei Pasteluri*, expunerea directă, recurența, inversarea în diverse transpoziții permițându-ne să vedem în ele variate ipostazări ale aceleiași idei: variațiuni pe o temă dată. Imagistica sonoră este încifrată în caracterul cantabil al desenului melodic, atât de profund modal, în arhetipurile sale ritmice și chiar în tratarea materialului tematic prin microsecțiuni coordonate variațional, recitativic, imitativ, complementar, cu pedale și sunete augmentate ritmic, cu initium melodic în expunere singulară, variații de nuanțe, tempo sau efecte. Se impune o intervalică specifică: cvinta micşorată (repetată cu efect de ecou) sau secundele învăluite în melisme. Orizontala domină întregul, limpiditatea rămâne cuprinzătoare, favorizând zborul liber, planat, al expresivității deduse din arhetipuri atent decantate.

Ex 6

Sonata pentru clarinet şi pian (1967) se bazează de asemenea pe organizarea serială, implicând o serie unică de douăsprezece sunete.

Ex 7

Nucleul ei intonaţional a fost cules din străvechea zicere baladescă a rapsozilor populari, totul încastrat în cele trei forme tradiţionale, expresie a unei gândiri sistemice. În legătură cu realizarea acestei forme de sonată, compozitorul şi-a pus patru mari probleme legate de concepţie şi realizare: integrarea ethosului românesc în tehnica serial - dodecafonică, crearea unor forme mari pe osatură clasică, realizarea unităţii prin intermediul seriei unice şi edificarea discursului muzical în termenii dezvoltării tematice. Seria este sever tratată, ca şi în cele *Trei pasteluri pentru cor de femei* sau în cazul ciclului poematic *"Cu fruntea răzimată-n cer"*. Ca o particularitate, *Sonata pentru clarinet şi pian* îmbracă un strai modal în care arhetipurile evidenţiază atât fundamentala unor tronsoane cât şi raportarea la centri modali sau de relaţii intervalice de reper folcloric. Aşa este cazul tipului de zicere îngânată, de "cântec lung" din partea I - sonată bitematică în expunerea dublă a seriei (pe orizontală la clarinet şi pe verticală în punctările pianului) sau a tipului de aulodie cu formulări pregnante, vizând atemporalul (triluri, tremolouri, formule figurate) - partea a doua. În vădit contrast cu lirismul acestora, recâştigându-şi dimensiunea severităţii - o passacaglie monumentală construită pe recurenţa inversării seriei, conduce către atingerea culminaţiei, dramatizând expresia, modelând-o variaţional în sensul cuprinderii unui cât mai vast orizont în care melisma se centrează pe sunete - pilon, conferindu-le coloratură armonică. Cu toată organizarea şi construcţia serială, cele trei părţi ale *Sonatei pentru clarinet şi pian* afişează un conţinut prin excelenţă liric, legat de lumea intonaţională a

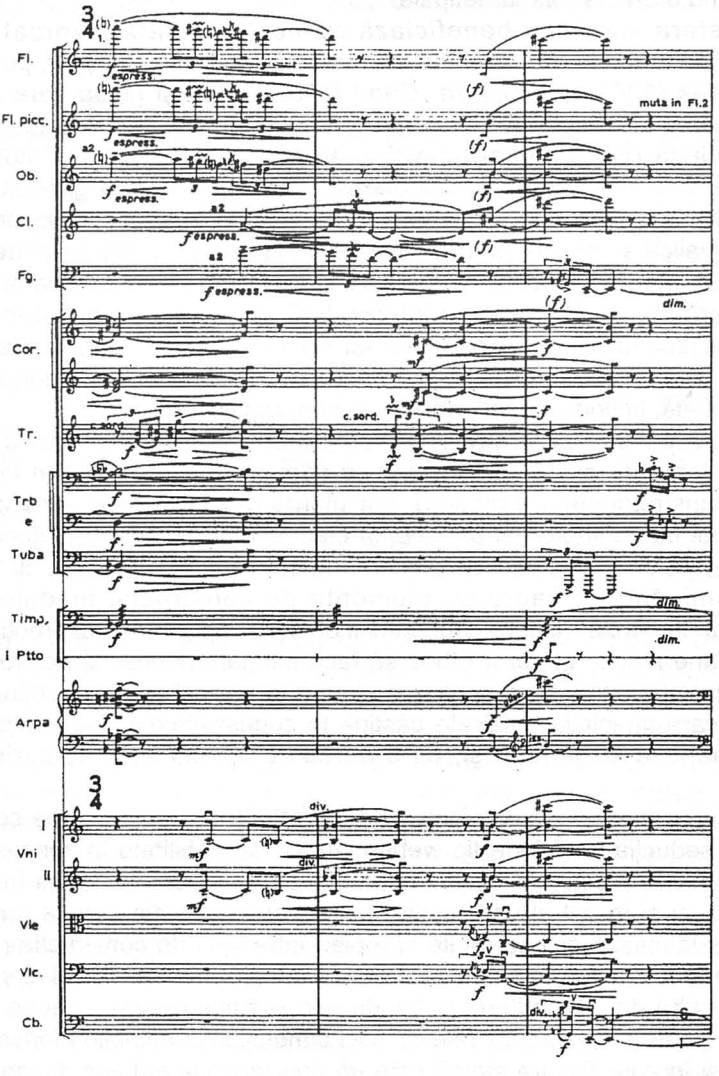
satului românesc dintotdeauna, prin ponderea relaţionărilor intervalice construite pe sau făcând aluzie la date arhetipale.

Şi sfera vocalului beneficiază de aceleaşi date, exersate deja de compozitor în coral sau în cameralul instrumental. Ciclul *Anotimpuri*, pe versuri de Magda Isanos (1968): *Primăvara, Când fânul e cosit* şi piesa care a dat titlul ciclului, *Anotimpuri* creează, pe rând, imaginea naturii la ceasul trecerii dintr-o stare în alta. în ciuda utilizării unei tehnici aparent abstracte, seriale, compozitorul reuşeşte să transmită stări şi emoţii deduse din expresivitatea gândului poetic şi din măiastra transformare a sugestiei sonore verbale în sugestie sonor muzicală. Lumea intervalică se scaldă în frământarea şi luminile unor alunecări de secundă, cu replica lor imediată - saltul de septimă şi cuplajul balansului cvartă perfectă - cvartă micşorată. pentru firescul interpretării şi menajarea constantă a vocii, compozitorul face uz de compensări ale sensului intervalic; punctările pianului aduc cu ele nuanţa altor irizări, cu atât mai necesare cu cât expresia tinde să rămână serenă, rarefiată, ţintind celestul, absolutul, nemărginirea....

Lucrările ce vor urma, respectiv *Salbă, Cântec în piatră, Ofrandă transilvană*, toate de ample dimensiuni, cu adresare către un aparat instrumental sau vocal - instrumental pe măsură, vor marca modul în care seria cedează în favoarea unei tratări libere, cu prevalenţa elementelor modale autohtone. În acest fel, seria devine doar un punct de plecare, un element de raportare, cu valoare de simbol, dominând un cadru cu elemente de construcţie modale. Practic, compozitorul "lucrează" asupra conceptului de serie, aplicându-l diferenţiat, în baza unor tronsoane mobile al căror ethos să facă atingere melosului nostru; investind aceste module tematice şi cu o ritmică aleasă în acelaşi spirit, el obţine un subtil colorit prin care imaginile muzicale câştigă în sugestivitate şi fac trimiteri clare la spaţiul românesc în general şi, ca o adresare specifică, la teritoriul muzical transilvan.

Prin crearea piesei simfonice *Salbă (1969),* compozitorul ne convinge de adevărul şi seducţia tratării de tip webernian, cu aplicabilitate în zonele coloritului nostru modal. *Salbă* este o prezenţă cu adevărat remarcabilă nu doar în perimetrul creaţiei sale, ci şi în cel al variaţiunilor pentru orchestră din creaţia românească. Liviu Comes lansează aici sensibile apropieri între tipul de construcţie muzicală şi gândul de adânc cuprins în salba păstrată ca odoare sau ca simbol al şiragului de frumuseţi: "salbă de mărgăritare, salbe de nori şi salbe de vise" - după propria sa mărturisire. Şapte piese orchestrale de mici dimensiuni, veritabile aforisme ce curg fără oprire şi în care fiecare sfârşit este un nou început vorbesc despre principiul unificator al diversităţii şi contrastelor, aşa cum vechile salbe, transmise din generaţie în generaţie pun în lumină faţete diverse şi mereu profund aceleaşi ca lumină şi armonie. Materialul muzical de bază, de esenţă total cromatică, asigură unitatea construcţiei, permiţând etajări de timbru, detaşări de elemente motivice, transformări de arhetipuri melodice specifice, regruparea lor în noi şi variate sinteze.

Ex. 8



Tratarea, cu certe trimiteri spre modul de concepție timbral-webernian, prin acele celule preluate de la un instrument la altul în mozaicata modulație de timbru, acționează ca forță integratoare la nivelul orchestrației; discursul muzical se stabilește policrom iar travaliul microintervalic şi microcelular face ca melodia să se nască într-un generos legato interior, asigurând continuitatea discursului sonor. În limitele unei riguroase tratări şi ale unei economii maxime de material muzical,

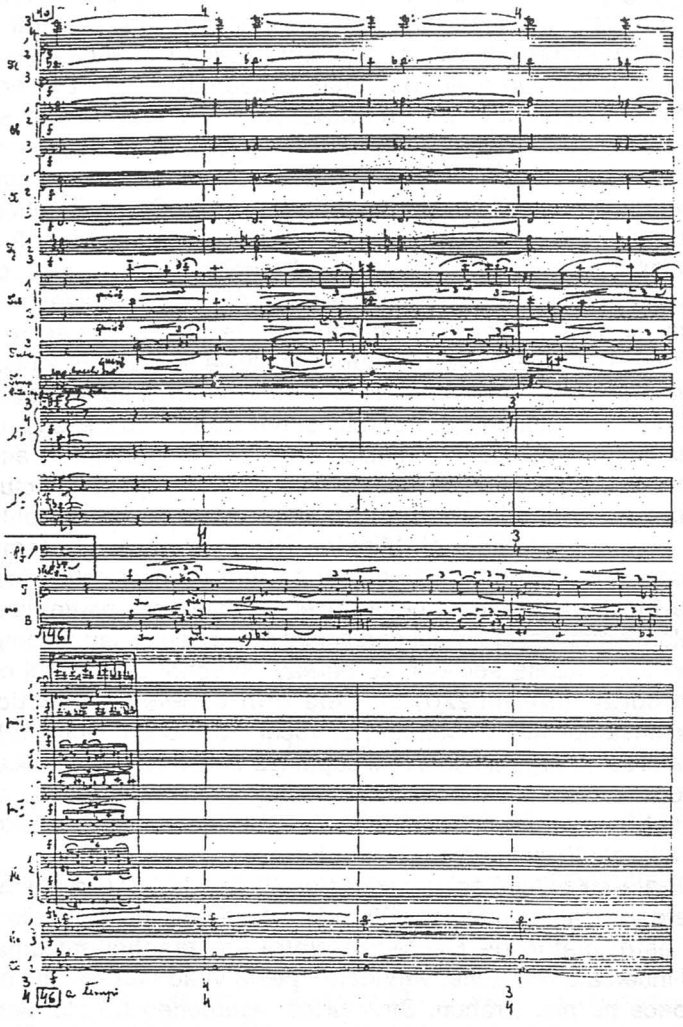
compozitorul face o veritabilă risipă de fantezie în combinarea timbrurilor pure, în tehnici şi procedee ce permit maxima suplețe a scriiturii: nuclee intervalice de căutat primitivism, izometrii, preluări imitative sau regrupări celular - motivice, elemente arhetipale ale universului de tip "plai", cu acea respirație definitorie, cu "zicerile" recitativice, figurații, rememorări sau sudări de fraze. La scara întregului se remarcă o evoluție în sensul dilatării dimensionale a articulațiilor interioare spre centru şi reîntoarcerea la stilul sever, concis, în finalul dominat de percuție. Compozitorul întăreşte, în cuvinte, gestul creator din *Salbă*: "construcție miniaturală, cu grijă pentru finețea detaliilor, alături de iregularitatea şi asimetria structurală fac aluzie la migala artei noastre populare. La acestea se adaugă o întreagă lume de gânduri şi doruri, spre care ne poartă imaginea unei salbe".

Oratoriul *Cântec în piatră* pe versurile poemului *Terra Daciae* de Ion Brad este o lucrare de mari proporții pentru cvartet vocal, cor şi orchestră. seria originală este tratată liber, atenția compozitorului fiind focalizată asupra combinării şi dezvoltării motivelor celulare pe care aceasta le conține. Impresionat de vizitarea vestigiilor cetăților dacice din Munții Orăştiei, Liviu Comes edifică în sonor o granitică alcătuire cu fațete asimetrice, oferite de celula tricordică arhetipală rezultată în dispunerea variată a secundei şi terței în interiorul unei cvarte mărite. Din combinații, alăturări, suprapuneri şi permutații se realizează atât planurile orizontale cât şi cele verticale cu integrarea în diverse ipostaze - a totalului cromatic. Primele patru părți ale oratoriului fac aluzie la ciclul simfonic: formă liberă de sonată bitematică, scherzo fugat, lied, rondo; oratoriul se încheie printr-un imn în caracterul unei monodii antice. Aparatul sonor utilizat realizează o unitate fonică în spiritul imaginii noastre despre muzica epocilor îndepărtate; în acelaşi sens al proiectării sonore imaginare în trecutul de milenii, implicațiile arhitecturale primitive ale oratoriului au semnificația unui omagiu adus pietrei cioplite de mâna strămoşilor, simbol al durității şi dăinuirii. Nu doar elementul tematic tricordic pledează pentru o asimetrie dedusă din arhitectura vechilor cetăți; însăşi structura oratoriului devine şi ea argument pentru această asimetrie, pentru libera articulare a formei în plan tematic şi la nivelul participării ansamblului sau a compartimentelor sale. În acest fel, anumite secțiuni, ce păreau improprii discursului orchestral, au traversat în coral (*Intermezzo*) iar cele prin excelență solistice au primit dimensiunea ansamblului, a complexului vocal - simfonic(*Monodia*). Pe de altă parte, prin tratarea sa fugată scherzoul captează dimensiuni dramatice. Şi, tot ca o particularitate, cvartetul vocal este plasat în mijlocul corului; amplasamentul este astfel conceput în legătură cu funcția sa de grup "concertino", inițiator al frazelor muzicale, în alternanță cu intervențiile corului mixt.

Realizată cu prilejul aniversării celor 70 ani de la Unirea Transilvaniei cu "Țara", lucrarea vocal - simfonică *Ofrandă transilvană* pe versurile poetului Ion Rahoveanu este, alături de *Cântec în piatră* un emoționant omagiu dedicat meleagurilor încărcate de istorie, vegheate - peste veac - de somnul eroilor martiri, la ceas de pace pe plai străbun. Structurată, asemenea textului poetic, în patru părți ce se cântă în linie continuă, fără pauze între mişcări, cantata uzează de un

amplu aparat vocal - orchestral, cu orchestră mare, trei compartimente de percuție, harpă, pian, tenor solist, cor mixt şi cor de copii. Pe lângă valențele expresive ale monodiei şi exploatarea judicios gândită a zonelor de contrast între verticale şi orizontalele compozitorul apelează la expresivitatea momentelor de culoare timbrală pură, de mixaje ale vocilor, potențarea sunetului - cuvânt (tenor şi corn englez) sau de lumina unor blânde contrapuncturi întrețesute cu pânze eterofonice.

Ex. 9



Pe măsură ce se derulează în timp, lucrarea devine tot mai densă, mai profund înstăpânită în sonor, trecând de la expresivitatea ipostazelor calme spre dinamism, de la rememorări sau ancorări în timp, la ipostaza durativă, la cea a monumentalității. Propunându-şi să dureze în sonor un edificiu monumental, de nedisimulată măreție, Liviu Comes realizează în finalul lucrării, pe versul " Cu muguri ninge cald viață - praguri" o expunere fugată în care fiecare frază muzicală este adusă în canon simplu, dublu sau răsturnat; după ce vocile se divid şi câştigă în amploare, ajungându-se la opt voci, tema reapare în lărgire, primind statut de cantus firmus. Atât tema cât şi contrasubiectul sunt prezentate direct, inversat sau în oglindă, ceea ce stabileşte temeiul unei construcții riguroase în care fiecare sunet şi fiecare moment este judicios gândit şi cântărit prin raportare la întreg.

Salbe de arhetipuri....

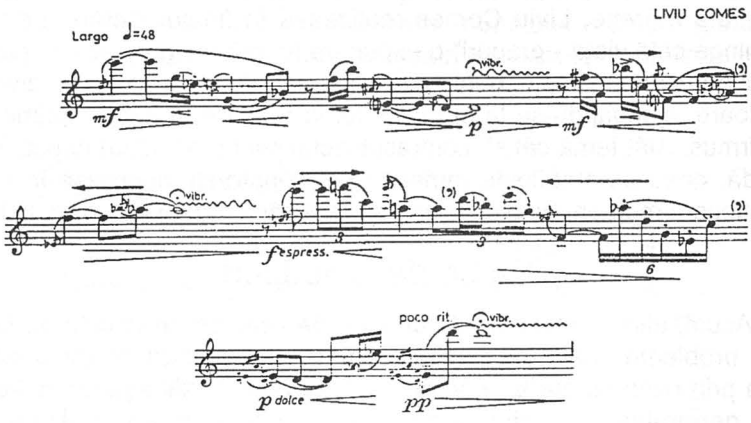
Acum, aflat la mai bine de un sfert de veac de drum creator, Liviu Comes îşi pune problema unei sinteze în care nota de specificitate românească să fie prezentă prin ceea ce are ea mai profund; se orientează, aşadar, către zonele de maximă generalitate în privința ambientului modal, către severitatea "laxă" a formulărilor capabile să înglobeze expresia solului autohton, nefixând tipare, ci permițând o fluidizare a expresiei, o infuzare a lirismului cu zicerea, o plasticitate a imaginilor muzicale din care să se cearnă spirit românesc... Este ceea ce poate fi numită etapa construcției modale pe bază arhetipală, posibilă doar prin cunoaşterea profundă a realității româneşti la toate nivelurile expresiei artistice. Ilustrarea în planul creației compozitorului porneşte de la ciclul *Măguri*, un ciclu cu incizie simfonică în baza inițială camerală şi continuă cu *Trio pentru suflători, Dialoguri pentru clarinet, fagot şi percuție, Cvartet de coarde, Sonatina pentru oboi, Sonata pentru violină solo.*

Punctând parcursul a cinci ani - din 1977 până în 1982 - ciclul *Măguri* se va închide în 1986 printr-o replică în poemul omonim pentru orchestră. Până la această "concluzie" de ciclu, piesele solistice au avut darul de a recompune - din unghiuri diferite - acelaşi traseu de veche sorginte românească în care imaginea plaiului, reflectând spiritualitatea autohtonă, este mereu prezentă.

Măguri I pentru flaut solo se centrează pe o intervalică aparte: terțe şi sexte formulate sub forma unor semnale la confluența între acea tradiție ținând de ancestralitate şi receptarea contemporană; parcurgerea molcomă a registrelor vorbeşte despre orizonturi depărtate, calme, senine, înglobând cotidianul şi metamorfozându-i expresia. Nuanța de aulodie lin depănată a flautului devine propice exprimării peisajului românesc, nemărginirii de gând răzimate în tăria pietrei şi a plaiului, asemenea proiecției unui relief interior de gânduri nerostite. Frazele muzicale se succed în sensul continuei expansiuni, fie în plan registric, fie ca amplificare interioară sau modificare de pul dinamic. Trama ornamentică, la început discretă, apoi în formulări tot mai ample, înglobează noi şi noi aspectări

intervalice, menținând viu raportul între sunetele inițiale sau finale ale diverselor microsecțiuni, sunete - pilon aflate în raport definit de terță sau răsturnare a ei.

Ex.10



Potențarea discursului se realizează în sensul integrării în melodie a unor lanțuri de note melodice, cu zone de traversări repetate, pe acelaşi traiect sonor, oscilând între severitatea semnalelor şi luxuriança ornamentală în care netemperanța pare a fi la ea acasă prin utilizarea flageoletelor.

Acelaşi tip de tratare şi de încadrare formală - A B A variat - o întâlnim şi în *Măguri 2* pentru clarinet solo(1980) sau *Măguri 3* pentru fagot solo(1982), lucrări în care dominant rămâne principiul expunerii şi redării diferitelor fațete pe care le poate primi - prin lumini diferențiate şi intersectări de ordin melodic, ritmic sau armonico - polifonic - o lume intervalică specifică. Hegemonia terței sau a sextei este potențată aici de alte raporturi: cvarta mărită sau cvinta micşorată, septima...De un deosebit efect sunt sunetele repetate în manieră recitativică, într-un parlando de tip declamatoriu. Rezultă că, față de lumea aulodică, predominant lirică a semnalelor din *Măguri 1*, în *Măguri 2* şi *Măguri 3* descifrăm un dramatism reținut, rezidând în tonul baladesc al unei ziceri impregnate de latențe polifone. Suntem martorii genezei melodiei din "visul" ornamentului, cu calculat balans al punctelor de raportare şi inserarea - la nivel melodic - a unui arhetip de mordent, cu consecințele aferente acestui gest asupra culorii armonice care se instalează într-un climat ce induce chemarea pluriplană şi infuzarea continuă spre polifonie a unui spectru rememorând sugestii ce plutesc în atmosfera sonoră. Inclusiv fagotul din ultima piesă solistică a acestui ciclu, acest instrument aparent greoi, apare investit - grație acestor procedee - cu o inimaginabilă disponibilitate, deschidere către poeticul sălăşluind în responsorialul semnalelor, în asimetria căutată a accentelor, în efectele de rezonanță sau de netemperanță. Concentrând esențe, *Măguri 3* apare ca superioară sinteză a unor modalități de tratare anterior marcate, sinteză ținând de conceptual, de maxima reducere la nucleu şi la microunivers

specific, ca şi de maxima plasare a accentului către zone de prolix melismatic, organic concentrate în magma folclorică imaginară.

Faţă de expresiile solistice, poemul pentru orchestră *Măguri*, datând din 1986, sintetizează experienţa acumulată de compozitor în concretizarea arhetipalului şi cimentarea lui în expresii contemporane. Un suflu cu tentă poematică învăluie traiectul muzical în care, la tot pasul, se desenează paşi schiţând îndepărtări şi reveniri, asemenea unei duble proiecţii: cea a sufletului românesc în lumina plaiului şi cea a plaiului în zona introspecţiei, modelând asprimi şi favorizând comuniunea cu natura. Lumea semnalelor este o continuă prezenţă, reliefată prin timbruri pure, atacuri ritmice precise, simultaneităţi de secunde, pendularea melismă - sunet real, lunecări intervalice. Ca noutate, semnalăm prezenţa unor figuraţii aleatorice pe trasee indicate de compozitor, figuraţii prin intermediul cărora se clădesc culminaţii. Comentariu liric de substanţă, dăltuit în ton evocator, *Măguri* pentru orchestră conferă plaiului românesc dimensiuni policoloristice, impunându-i o concreteţe cu nuanţe de apropiere sau de distanţare, totul realizat prin intermediul culorii orchestrale filtrate prin lentila timbrului pur ori a culminaţiilor gradat combinate. Despre această lucrare, compozitorul precizează că "având la bază câteva celule ritmico-melodice arhetipale, piesa dezvoltă un discurs monopartit, cu multiple arcuiri încadrate într-o formă de largă respiraţie. Măgurile - imagine proprie peisajului românesc - mărginind zările, unde se nasc şi mor lumini şi umbre şi se ascund nebănuite plaiuri cu sensuri mioritice, îmbracă însuşiri de simbol. Poemul *Măguri* pentru orchestră este, mai puţin o descriere, cât un comentariu liric al acestei imagini".

Trio pentru oboi, clarinet şi fagot a fost scris în anul 1981 la solicitarea catedrei de muzică de cameră a Conservatorului bucureştean. Cele trei părţi ale sale, diferenţiate dar nu contrastante, se raportează la zone de burlesc, de spiritual, cu material muzical axat pe formulări motivice provenite din filon popular arhaic, având ca elemente de referinţă intervale caracteristice, înglobate în trama unui material sonor restrâns, fapt ce asigură unitatea discursului muzical. Allegro-ul de sonată, centrat pe teme al căror contur uzează de expresivitatea saltului de cvartă mărită sau cvintă micşorată dar şi de alunecarea semitonală, integrează în melodic sunetele melismei; adagio-ul următor dezvoltă imagistica sonoră pe trei planuri paralele în vreme ce finalul dă mână liberă impulsului ritmic şi departajărilor de tempo refren - cuplet.

Dialoguri pentru clarinet, fagot şi percuţie este o altă creaţie camerală în care frazeologia, morfologia şi figuraţia *Măgurilor* se păstrează, în sensul raportării permanente la celule cu rol de semnal. Aşa cum o declară şi titlul, sensul piesei este acela de permanenţă a dialogului, fie la nivelul fagot - clarinet, fie la fagot - vibrafon. Percuţia are rol eminamente coloristic, dar şi conturări tematice în intersectări, suprapuneri, imitaţii, dialoguri, timbrul ei multiipostazat intervenind asemenea unei continue prezenţe. Lucrarea este concepută ca un arc ce cunoaşte ascensiunea şi revine la punctul de la care a plecat după străbaterea unui traseu marcat de material melodic şi ritmuri reduse la esenţa şi tăria lor de veacuri.

Ethosul românesc devine pregnant şi rafinat totodată prin recrearea - de către compozitor - a unui material ritmico - melodic de pură esenţă folclorică, bazat pe tronsoane modal - cromatice reductibile la relaţia dintre două, trei sau patru sunete.

În anul 1982, Liviu Comes dă formă finală unei ample lucrări camerale, de severă şi riguroasă construcţie: *Cvartet de coarde*. Chiar şi o privire fugară este de ajuns pentru a surprinde aici travaliul atent în care cele patru mişcări se supun normelor de esenţă clasică, evoluând şi către un declarat specific contrapunctic. Forma sonată există în părţile a doua şi a patra, fiind precedată - în mişcările impare - de un andantino şi, respectiv, lento. Prima articulaţie a formei este menită să prezinte principalele linii melodice ce vor fi ulterior dezvoltate; se discerne cu uşurinţă hegemonia unor trasee intervalice alcătuite din expuneri etajate de cvarte, terţe sau secunde paralele, totul primind funcţia unor întinse pedale încheiate prin acordică incisiv "muşcată" în coarde. Viziunea complementară a modului iniţial nonoctaviant de opt sunete (două tronsoane distincte) apare în allegro-ul de sonată secvent, tratarea înregistrând trei "valuri" succesive cu repriză inversată. În timp ce mişcarea lentă care îi urmează decupează şi dezvoltă celule în datele recreării lirico - poeticului de început, finalul restabileşte configuraţia şi contingenţele tematice cu partea secundă fiind, ca şi aceasta, tot o formă de sonată cu o coda concluzivă. Simetrică şi unitară, construcţia *Cvartetului de coarde* propune un cadru în interiorul căruia se stabilesc cuplaje ale mişcărilor interioare şi în care materialul serial - modal, dezvoltat de regulă în mod liber, devine uneori şi obiectul tratării severe sub raport armonic sau contrapunctic, inclusiv în canon(articulaţia mediană a finalului). Construcţia de ţinută academică a lucrării este un omagiu pe care autorul îl aduce marilor tradiţii ale cvartetului de coarde, gen de înaltă exigenţă, ale cărui virtuţi au înfruntat timpurile.

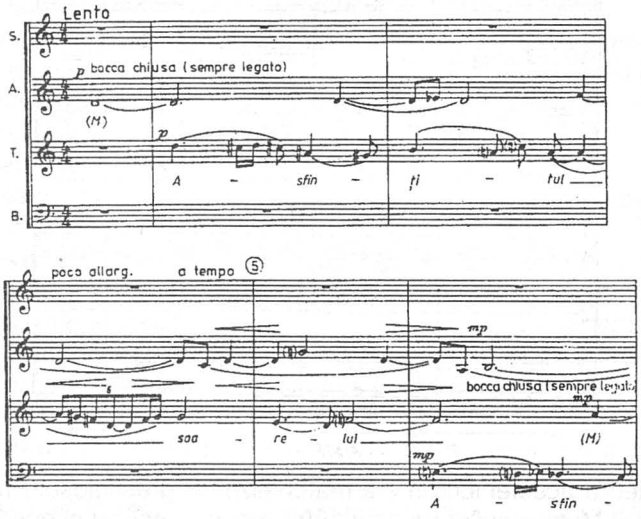
În anii următori, tot în domeniul instrumental - cameral sunt create *Sonatina pentru oboi şi pian* şi *Sonatina pentru violină solo*. Acestei perioade stilistice îi aparţin şi amplele lucrări corale *Cetatea înaltă* (versuri de Ion Rahoveanu), *Noapte* (Demostene Botez), *Vară cât veacul* (Marius Stănilă) şi *Septembrie* (Lucian Blaga) reunite în volumul *"Poeme corale"*. Observăm şi aici un modal îmbogăţit prin cromatisme şi note melodice sau frecvenţa arhetipurilor în constituirea liniilor melodice, construite cu un simţ notabil al linearismului. (Vezi Ex.11).

O serie de lucrări corale elaborate în ultima perioadă de creaţie, datorită specificului lor, fac apel la o simplificare stilistică în favoarea unui diatonism modal. Astfel amintim prelucrările corale *Cântec din Maramureş* şi *10 Colinde hunedorene,* precum şi cel *10 Cântece şi madrigale pentru coruri şcolare*

Un loc aparte îl constituie domeniul muzicii religioase în care se nasc, pe rând, *Psalm 67 "Milostiv fii nouă",(Concert religios pentru cor mixt la 4 voci* - 1991), *Liturghia Sf, Ioan Gură-de-Aur* pentru cor mixt la 4 voci (1991) cu o versiune la 2 voci (1993),*Psalmi de restrişte (1996)*pentru cor mixt la 4 voci, bariton

solo şi cvartet vocal, pe versuri de Ioan Andrei, şi *Liturghia II, "Brevis" (1998)* pentru cor la 2 voci egale.

Ex. 11

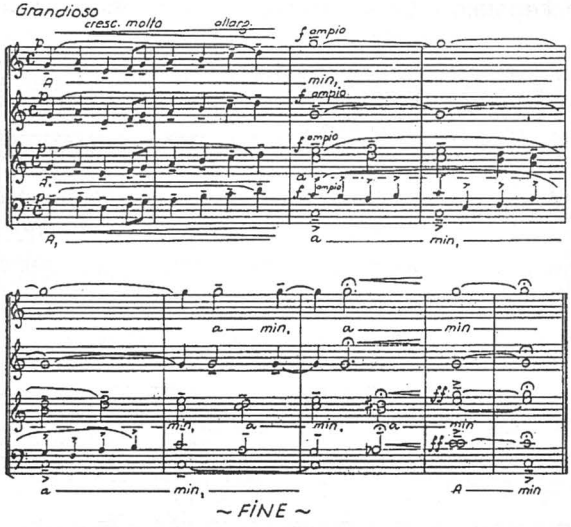


Liturghia pentru cor mixt la patru voci intitulată *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur* vine să reînvie sonoritățile şi vibrația atât de speciale ale dramei liturgice în spațiul bizantin de cântare. Față de missa latină, cu care ne-au obişnuit marile capodopere ale veacurilor, aceasta propune un text de "incomparabilă frumusețe poetică şi emoțională" - după propria spusă a autorului. De aceea - adaugă compozitorul - "interpretarea lui muzicală pune în fața compozitorului sarcini de creație deosebit de complexe".

Liviu Comes şi-a conceput Liturghia asemenea unui corpus muzical în care evenimentele se intercondiționează şi se întrepătrund, reprezentând o devenire logică, o evoluție, căutând în permanență comunicarea cu publicul, transmițându-i străluminări de cânt şi inducându-i spiritul "*Amen*" - urilor ce o traversează asemenea unei leit-motivice dăltuiri. (Vezi Ex.12)

Ideea de construcție riguroasă, exprimând în sonor un poetic străbătut de trăiri intense face ca liturghia să nu fie o simplă suită de cântări, ci un tot închegat, respirând din dezvoltarea în date variaționale a unui material de bază în care răspunsurile scurte şi ecteniile sunt investite cu rol funcțional.

Materialul muzical aparține în întregime autorului, care utilizează însă şi inflexiuni ale muzicii tradiționale de gen, având modele prestigioase în creațiile unor înaintaşi de talia unor Musicescu, Cucu, Dima, Hubic, Sabin Drăgoi... Gândită diatonic, îmbinând resursele armoniei modale cu ale celei tonale, vizând întrepătrunderi contrapunctice, de la imitații, canoane, contrapunct ranversabil la fugă.

Ex. 12

Aprecierea acestei lucrări s-a materializat în prestigiosul Premiu al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor pe anul 1992. Recent realizat şi pus în circulaţie, un C.D. stă mărturie pentru calitatea de excepţie a trăirii muzicale a Liturghiei.

În loc de concluzii stilistice

Drumul devenirii unei personalităţi muzicale nu este lin; de-a lungul lui se lasă descifrate cu uşurinţă, o serie de date definitorii care, în cazul de faţă devin atribute stilistice;

- armonia cu note melodice ţinute, fie ele tratate ca apogiaturi sau mordente, note melodice incluse în haloul armonic al sunetului real căruia îi redimensionează "sound"-ul;

- proiectarea liniei sau a fragmentelor melodice pe verticală, cu armonie dedusă din linia melodică în succesiune;

- din sunetele secundare care concură la stabilirea unităţilor acordice, se detaşează cu pregnanţă frecvenţa secundelor şi a cvartelor, intervale caracteristice armoniei modale populare, în aspectele ei primitive. Este şi ceea ce caracterizează lumea lucrărilor diatonice, a celor cromatizate sau a celor uzând de totalul cromatic şi factura serială. Ceea ce caracterizează universul creaţiei lui Liviu Comes este blânda lumină proiectată dinspre diatonismul încă prezent în circumscrieri de tronsoane tematice;

- detaşarea tronsoanelor sau a desenului arhetipal şi personalizarea lui prin expunere şi prelucrare; din linia melodică iniţială se detaşează formulări ce îşi vor câştiga dreptul la existenţă dincolo de cursul general melodic; rezultă o "devenire" de celule integrate sistemic, devenire ce va naşte apoi ideea de

înlănțuire, de "salbă", cu proiectare atât pe orizontală cât şi pe verticală, într-o explicită acțiune de coagulare. de aici decurge esența ciclicului, circulația liberă a desenelor ritmico-melodico-armonice în diversele articulații ale lucrărilor sale, punctând - de fiecare dată - bucuria reîntâlnirilor;

- chiar şi atunci când va fi abordat în mod declarat, serialismul nu va purta amprenta noii şcoli vieneze, ci pe cea a serialismului melodic de tip italian;

- etalonul poetic poate fi descifrat şi el în încărcătura de esență mioritică, de orizont spiritual în sensul definit de fostul său profesor la Facultatea de Filosofie, Lucian Blaga.

- reînvierea spiritului modal, cu moduri arhaice, din care lipsesc unele sunete, cu preponderența exprimată a secundelor şi cvartelor aflate în zestrea, în bagajul sonor al unei muzici primordiale, ancestrale. Alături de acestea, sonoritățile datorate în special tratării irizat - armonice manifestă tendința de picturalitate, de coloristic viu, apropierea declarată - uneori şi prin titlu - de "pastelul" poetico - pictural.

- redarea vocației monodice a folclorului nostru prin retrăirea sunetului specific datinilor, prin amintiri filtrate în timp, prin haloul sonor al suprapunerilor de linii sau frânturi de desene melodice;

- sesizând teritoriul prin excelență monodic la care se raportează, compozitorul decide că cel mai propriu mod de tratare a folclorului nostru sau a folclorului "imaginar" la care face apel prin redimensionarea unor trăsături specifice modului de creație este cel al planurilor în mişcare; devine astfel stringentă nevoia unei polifonii specifice, menite să pună în valoare atmosfera arhaizantă, "primordială" a ethosului nostru;

- demersul - chiar şi în cazul instrumentelor monodice prin excelență - în sensul statuării unui corp sonor definit prin polifonie latentă, cu ornamente formând o tramă în jurul notelor melodice, creându-le în jur un înveliş armonice - polifonic. Nucleul central se redefineşte de fiecare dată altfel prin splendidul joc de nuanțe şi stări deduse în spiritul plasticizării imaginilor sau a trăirilor.

Muzicologul Liviu Comes

Volume, studii, comunicări ştiințifice, participări la simpozioane, prelegeri şi articole stau mărturie pentru interesul constant manifestat de compozitor şi în direcția cercetării, a sintezei muzicologice. Între temele preferate de maestru se disting cele concretizate în prima sa apariție în paginile revistei "Muzica": *Contribuții la studiul procesului de creație în cântecul popular românesc* , seria de demersuri în favoarea diversificării mijloacelor în educația muzicală, studii şi monografii asupra operei lui Palestrina (*L'importance des formules melodiques dans la definition du style palestrinien*, studiu ce a văzut lumina tiparului atât în țară - revista "Muzica" - cât şi în străinătate - "revista Atti del Convegno di Studi Palestriniani" din Roma, *Les modes chez Palestrina*, publicat la Paris - Edition de l'Association Palestrina şi în "Muzica"). Ca lucrări de amploare tratând fenomenul palestrinian, monografiile *Melodica palestriniană* şi *Palestrina et son heritage apres*

400 ans au cunoscut duble versiuni: prima în limbile română şi italiană, cea de-a doua în limbile franceză şi italiană. În strânsă legătură cu preocupările vizând problematica palestriniană se află şi cele legate de problematica contrapunctului vocal şi instrumental - tratate şi manuale în colaborare cu Doina Rotaru, Dinu Ciocan, Teodor Ţuţuianu, Harald Muller, ca şi ciclurile de emisiuni radiofonice tratând aspecte definitorii ale madrigalului italian, renaşterea italiană (Palestrina) sau cea flamandă (Lasso), precum şi despre structuri polifonice în muzica secolului XVI.

Indubitabil, ponderea este deţinută de cercetările asupra stilului palestrinian, cercetări care pornesc de la ideea că elementul esenţial al polifoniei acestui stil îl constituie melodia, traseu în care sunt încifrate toate caracteristicile stilistice definitorii şi conexe , la baza acestei convingeri se află însăşi condiţia de a fi a polifoniei ca suprapunere de melodii cu evoluţie liniară proprie. Compozitorul şi cercetătorul mărturisesc într-un glas: "descinzând din melodica gregoriană - după cum am arătat în monografia *La melodia palestiniana e il canto gregoriano* - aceste linii sunt compuse dintr-o serie de "formule melodice" diferite, care se succed în mod neregulat, conform accentelor prozei latine a textului, având ca rezultat conferirea unei structuri asimetrice. Asimetria structurală a fiecărei melodii din cadrul polifoniei promovează individualizarea lor lineară şi produce în acelaşi timp asimetria globală a polifoniei palestriniene". În baza acestor profunde cercetări asupra textului melodic palestrinian, Liviu Comes avansează ideea de "structură în mozaic", proprie gândirii melodice a marelui polifonist trăitor acum patru secole. Formulele melodice au însă, în afara rolului lor la clădirea orizontalei, şi alte implicaţii, de această dată în sens vertical-armonic, ele fiind factorii de determinare a echilibrului controlat între disonanţe şi consonanţe. Acest aspect al bipolarităţii lor melodico-armonice oferă cheia înţelegerii structurii polifonice în ansamblul ei rezultat din întreţeserea orizontalei cu verticala. Aceasta estre şi raţiunea pentru care - odată descifrată - bipolaritatea melodico-armonică şi structurarea polifonică complexă îşi pot afla o întrebuinţare lărgită, prin cuprinderea principiilor lor de bază în modernizarea pedagogiei contrapunctului sau, potrivit cuvintelor maestrului - "spre a aduce o metodologie mai operativă şi mai artistică prin care să poată fi înlocuită vechea metodă greoaie şi aridă a "speciilor", fapt pe care l-am demonstrat prin mai multe lucrări publicate, în special prin *Tratatul de contrapunct*".

Pedagogul

Un volum de muncă şi o atenţie cu totul deosebite au fost acordate de către Liviu Comes aspectului pedagogic, înţelegând prin aceasta toată verticala învăţământului muzical de specialitate sau a celui de cultură generală. în acest sens, o serie de luări de poziţie - cu intensitate crescândă, de la politeţe şi atenţionare la ton vehement - au atras atenţia asupra acestei probleme majore care, iată, nici astăzi nu este tratată cu atenţia cuvenită! Aşa cum era firesc, Liviu Comes a avut în vedere în primul rând vârsta cea mai fragedă, propunând o serie

de procedee ingenioase privind atragerea copiilor spre cântec şi educarea lor treptată în cântul pe mai multe voci; artificiul major utilizat a fost "cârligul" oferit de joc. De la prelegeri şi participări la conferinţe, simpozioane, mese rotunde, congrese pe teme specifice de învăţământ muzical, compozitorul a trecut la publicarea unor materiale cu propuneri concrete: *Asupra unor mijloace pentru introducerea copiilor în muzica vocală polifonică, Metodă de iniţiere a copiilor în polifonia la tei voci, Un sistem practic şi eficient de educaţie muzicală, Aspecte ale creaţiei didactice şi pentru copii în lumina exigenţelor actuale ale educaţiei muzicale, Jocul muzical, cel mai adecvat gen pentru vârsta preşcolară, O metodă de educaţie muzicală prin cântec, la copiii de vârstă mică...Şi exemplele pot continua.*

Metoda de educaţie muzicală a copiilor de vârstă mică intitulată *Cântec şi joc* propune utilizarea jocului creativ în educaţia muzicală generală pentru că tocmai acest tip de activitate, specifică vârstei serveşte ca stimulent, înlătură plictiseala, predispune la utilizarea modelată a activităţii creatoare, la stimularea ficţiunii şi a aspectelor constructive, la adâncirea aspectelor legate de educaţional. Compozitorul şi pedagogul Liviu Come, bazându-se pe o practică pedagogică asiduă şi pe un uriaş volum informaţional, analizează în cuprinsul lucrării sale căile ce conduc către joc, cele care cer jocul pentru atingerea scopului urmărit. Astfel, secţiunea introductivă a lucrării focalizează atenţia asupra predispoziţiei muzicale, demonstrând cu argumente de necontestat relativitatea clasificării copiilor în "muzical" şi "afoni", atacând probleme legate de dezvoltarea spontană a muzicalităţii, de educabilitate sau consideraţii privind importanţa vârstei mici. Aceeaşi secţiune tratează şi despre căile naturale ale dezvoltării muzicalităţii: cântul vocal, complexitatea actului fonator, formarea reflexelor, inhibiţia, nivelul inegal de dezvoltare a muzicalităţii raportat la vârstă şi rezultatul favorabil al cântatului în grup asupra dezvoltării muzicalităţii. Articulaţia secundă a lucrării trece la practica propriu-zisă şi tratează asupra jocului muzical, ca mijlocul cel mai adecvat pentru dezvoltarea muzicalităţii la vârsta mică, jocul este folosit în locul memorizării, ca mobilizarea a interesului printr-o participare activă şi pentru înlăturarea inhibiţiei, prin spontaneitate. Dincolo de acest punctaj prezentat sumar, să adăugăm câteva din motivaţiile care au condus autorul către elaborarea acestui inedit şi necesar "tratat". Câteva selecţii de text se impun.

"În crearea cântecelor pentru copii, în primul rând trebuie acordată o deosebită atenţie textelor. Copiii îşi au o sferă de interes a lor (natura, plantele, animalele, mediul familial, relaţiile cu alţi copii) în care trebuie să pătrundem pentru a-i putea îndruma apoi spre domenii mai complexe....să se bazeze mai ales pe imagini, în conformitate cu modul de a gândi al copilului...Trebuie ştiut că orice stângăcie ritmică sau metrică a versurilor, nesesizabilă la o simplă lectură, este scoasă la iveală şi considerabil exagerată prin muzică....Mulţi cred că nimic nu este mai uşor decât de a se scrie astfel de cântece, în care, nefiind necesare alte mijloace de expresie, totul se reduce la puţină inventivitate melodică. E o părere

greşită, deoarece în artă restrângerea mijloacelor de expresie nu uşurează sarcina creatorului ci, dimpotrivă, îi solicită mai multă atenţie şi pricepere....Compozitorul mai trebuie să fie atent şi la dificultăţile de executare a cântecului, înlăturându-le pe cele inutile...."

Rodul preocupărilor compozitorului în această direcţie îl reprezintă volumele *Ghicitori, jocuri muzicale* şi *Primăvara, cântece pentru copii*, volume în care sunt puse în practică principiile expuse teoretic.

Primul volum are în vedere un număr de 25 piese originale în care compozitorul pune accent pe atracţia copiilor faţă de ritm; pornind de la acest parametru, el propune dezvoltarea unor facultăţi de multe ori latente: vocea, auzul muzical, memoria muzicală. Etapele se înlănţuie firesc: asimilarea cântecului în forma sa simplă de către întregul colectiv, distribuţia melodiei pe mai multe grupe şi solişti, adăugarea mişcărilor şi a gesturilor, intervenţia acompaniamentului ritmic. Practica a demonstrat eficienţa acestor "paşi": îmbogăţirea sonorităţilor muzicii, ritmului şi culorii sonore, transformarea simplului cântat într-o activitate complexă, creşterea atractivităţii muzicii, antrenarea în activitate a unui număr tot mai mare de copii dintre cei cu posibilităţi muzicale mai reduse, atragerea lor spre muzică şi înlăturarea prin aceasta a complexării lor.

Cântecul pentru copii la mai multe voci presupune o etapă superioară, constând din introducerea copiilor în cântecul polifonic, ceea ce implică o nouă dimensiune a muzicii. Planurile pot fi obţinute prin opoziţia a două voci, prin opoziţia unui grup faţă de întreg ansamblul sau prin opoziţia celor două grupe faţă de ele şi faţă de ansamblu; versurile au o însemnătate aparte, lor revenindu-le rolul de a prilejui dialoguri, secţiuni de canon, onomatopee, efecte de ecou, care pot însoţi linia principală asemenea unui ostinato sau se pot detaşa de aceasta (*Calul meu, Trenul, Azi Grivei e mânios*).

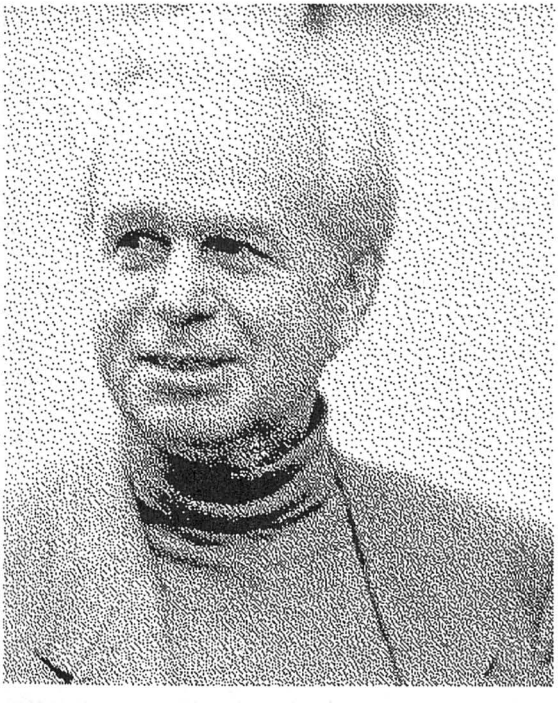
Concluzia acestui demers susţinut şi bazat pe o fundamentare ştiinţifică severă s-ar putea traduce în nevoia de cântec - atribut esenţial al gândirii maestrului pentru care fiecare demers muzical nu a însemnat decât încă un argument în favoarea acestei necesităţi intrinseci a fiinţei umane. Acel "noi ne vrem înapoi cântecul şi sufletul" i-a fost gând călăuzitor în viaţă, marcându-i existenţa artistică, definind în egală măsură compozitorul, teoreticianul, pedagogul.

Liviu Comes a dat culturii noastre muzicale străluminări de cântec; fie şi numai pentru aceasta numele său este rostit cu veneraţie de discipolii ce i-au înţeles şi preluat mesajul pentru a da generaţiilor viitoare ceva din calmul şi seninătatea orizontului spaţial vegheat de "măguri" şi de odoarele din "salbe".

Valeria TSENOVA

EDISON DENISOV
Music and Ideas

Edison Denisov's art is one of the basic landmarks of Russian music. His name stands in the row of outstanding Russian composers of the 20th century after Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich. Just Denisov told his own weighty musical word in the certain period of a history of Russian culture. Just Denisov opened a new page in Russian music and made it at such level of highest professionalism and skill, which can be peculiar only to genius. The bright and absolutely individual style, created by Denisov, has no analogues neither in Russia nor abroad. This fact only does him already a rare phenomenon in the world music of our time. This style is recognised at once, it cannot be confused with any other.



A major intellectual substratum of the Denisov creativity is a trend in Russian culture initiated by tsar Peter the Great, who connected Russia with West Europe. Igor Stravinsky, himself belonging to that trend in Russian culture, made an apt observation on the subject: Peter the Great <<conceived to mould together the most characteristic features of the Russian civilisation and the intellectual wealth of the West>>. Stravinsky called Peter I <<the ancestor>> of such personalities as Pushkin, Glinka and Tchaikovsky.

An artist feeling himself a Russian as it was comes to find himself fully merged at the same time with the forms of Western-European culture, and then his spirit hovers over the whole world. Like in Leo Tolstoy's novel *War and Peace* with its extensive fragments written in French, Denisov has produced an opera, *The Froth of Days (L'écume des jours*, 1981) with its original libretto based on the French rather than Russian text; also his opera *Four girls (Les quatre filles*, 1986) after Pablo Picasso is running in

French, while his *Requiem* (1980) has been written in several European languages (english, french, german and latin).

Certainly, getting used to the sounds of a foreign language is a particular detail and an outward sign, but it is no accident with Denisov; it is a manifestation of <<universal openness>> of Russian culture (which was delineated by Fyodor Dostoevsky back in his time). For Denisov such openness is one of the leading signs of creativity. His cantata *The Sun of the Incas* (1964) to the verse of the Chilean poetess Gabriela Mistral, which brought the composer wide recognition, bears out the spontaneity and freshness of non-European emotions. But on a characteristic par with *The Sun of the Incas* stand out his *Laments* (1966), a work profoundly permeated with the Russian mentality and written to the Russian folk texts. In the context of the cultural life prevailing in Soviet Russia in the 1950's - 1960's such <<Europeanism>> (persecuted as <<cosmopolitism>>) was a safety valve for an artist to keep alive in the stagnant atmosphere of the official dogmata inherent in <<socialist realism>>. The composer's striving to keep abreast of the cultural achievement in the whole world is not an evidence against his national Russian essence, rather, on the contrary, it fosters its free and unrestrained development.

Denisov is genuine Russian composer, his blood is pure Russian without any admixture. He was born in deep Siberia. The Siberian city Tomsk is about 3 thousand kilometres far from Moscow. Since 1951 Denisov constantly lived in Moscow.

At all that Denisov is an European composer. An external demonstration of his European nature is the deep connection with France. Some facts of his biography will demonstrate this line of his life and creativity.

He learned French language during his study in Moscow Conservatoire. He wrote a lot of compositions not simply on French plots, but also in French language. He had a lot of friends among French musicians - composers and performers: Pierre Boulez, Henri Dutilleux, Iannis Xenakis and many others. Many Denisov's compositions had their premiere in France, among them are opera *The Froth of Days*, staged in Paris, and *First symphony*, devoted to Daniel Barenboim.

Simultaneously in Moscow, Denisov worked intensively, he teached at the Conservatoire, organised various actions, concerts. In the beginning of 90th, in Russia began a new wave of emigration. And Denisov was a sole Russian composer of the world level, who did not left Russia (from famous so called <<Moscow Trinity>> - Denisov, Schnittke, Gubaidulina - Schnittke was the first, who left Russia, Gubaidulina hold for some time, but then also left for Germany). Denisov remained. But it happened so, that two last years of his life were tightly connected with France.

In the age of 65 in July 1994 composer crashed under Moscow in terrible auto accident, which almost cost him life. For more than 10 days he lay unconscious in a reanimation unit with multiple fractures and internal ruptures. In spite of several operation, his condition was deteriorating from day to day. On the initiative of French embassy in Russia from France to Moscow was sent a special

medical plane, which transported the unconscious Denisov to Paris to military hospital *Begin*. Composer recovered step by step. He regained consciousness and gift of speech, stood up and started learning to walk and work again. French doctors did their utmost to save the Russian musician. Municipal administration of Paris helped a lot (since 1993 Denisov was an honorary citizen of Paris).

To some extent it was his strong Siberian constitution that enabled him to overcome the consequences of auto accident. But all the same his health had been undermined. And the next two years the hospital *Begin* became for Denisov a second house. The French capital warmly accepted the Russian musician. All the municipal services and known French musicians helped him in solving medical and everyday problems.

In fact, his enforced stay abroad was not to the composer's liking. He was homesick for Moscow, but could not leave Paris for long because of the need to report regularly to the Paris hospital for courses of treatment. In different situations and to different people he constantly said that if it had been up to him he would never have left Russia, that he felt best of all in Moscow and was longing to return, but the doctors would not let him. In one of his last letters the composer exclaims tragically: <<I want to come back to Moscow!>>. In the same letter Denisov wrote: <<Only the hospital keeps me here. Otherwise, today I would collect all my things and left for Moscow. It is nice here, but everything is alien. Everywhere is bad except Russia...>>. Denisov died on November 24, 1996 in the same Paris hospital *Begin*. Agreement could not be reached on where he should be buried - in Moscow or in Paris. As a result it was decided to leave him in Paris. And thus Russian composer Edison Denisov was buried in the cemetery *Saint Mande* on the outskirts of Paris.

Denisov's artistic world, the same as with most contemporary composers, abounds in contrasts. It is the scope of his individual style that raises most objections on the part of his antipodes in music. Thus, along with the traditional vocal and instrumental cycles (concerto, sonata, ensemble and symphony), it includes *Birdsong* (1969), an unusual composition for prepared piano and magnetic tape, ranging from the enchanted elevation of his piano *Signes en blanc* (1974) to mass songs in his music for sound orchestra *The Ship Steams Past the Harbour* (1986). But such contrasts, as well as the patent evolution of his style, make part and parcel of its integrity inherent in the wholeness of the moral principles underlying the composer's inner world and rooted in a definite world-view, stable artistic principles which are kept intact in his persistent creative quests. This integrity gets stronger from upholding some general ideas.

In general Denisov's artistic world - it is a world of Light and Beauty. In contrast to the counter-cultural tends of the left-radical type, quite widespread in the secound half of the 20th century, Denisov in his creative work is inspired by the idea of beauty. In his view, <<music without a beautiful idea, devoid of logic, is impossible>>. From today's perspective it is evident that this orientation of artistic ideas is likely to have been inherited primarily from Romantic aesthetics. But it is not a repetition of the old concept, in some respects it is even contrary to it. Thus,

Denisov's sense of beauty excludes <<outpouring emotionality>>. Otherwise, it would be quite a different trend, something as Rachmaninov, which diametrically opposite to Denisov's aesthetics. The composer himself advanced the conception of **new beauty** in modern music. In one of his interviews the composer said: <<Beauty is a major factor in art, and at the moment quite a few composerv are looking for a new kind of beauty. This means not only beautiful sound, which, naturally, has nothing to do with outward prettiness, but beauty here means beautiful ideas as understood by mathematicians, or Bach and Webern>>. In pursuance of the composer's ideas one may as well add: <<An Artist is a Master of Beauty>>.

*

Today, at the end of century, when we listen attentively to creations of our recent contemporary, in idioms of modern sound language we distinguish outlines of other fundamental bases of art and art ideology. First of all, it is **religiosity of his nature**. To many people, who personally knew the composer, it can seem unexpected: Denisov and religion. Everybody knew, that he always thought precisely and rationally. But it is so. Denisov is an author of numerous compositions on spiritual subject. Among them are: Russian Passion *The Story of the Life and Death of Our Lord Jesus Christ* for tenor, bass, chorus and orchestra based on New Testament and Orthodox liturgical texts (1992), where for the first time in Russian music sings the God's Son; a cappella chorus *Peaceful Light* on Ortodox liturgical text (1988), *Three fragments from the New Testament* for vocal ensemble on French text (1989). Denisov completed the Schubert's Religious drama *Lazarus* (1995). With the religious theme are connected Variations on a Bach Theme *Es ist genug* for viola and piano (1984), Trio for violin (flute), guitar and organ *In Deo speravit cor meum* (1984). In one of the best Denisov's works, in *Requiem,* in the fifth movement on words *Requiem aeternam* an image of the crucifixion is drawn with the power of orchestra and chorus (composer Sofia Gubaidulina told once, that she feels this fragment of the work as burning cross).

The symbolic soundof Denisov's music concerns also to the religious concept of his creativity. His beloved notes-letters *D* and *G* mean, in particular, French *Dieu* and German *Gott* (English God). By the way, the third beloved Denisov's note-letter is A = La; it hints at French *Lumiere,* Latin Lux and German Licht - Light.

Actually, Denisov continued, obviously not premeditated, tradition of Russian music - tradition of not his favourite Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Rachmaninov, Liadov. It does not matter what are subjective tastes of the composer. He ontologically belongs to the cultural continent - to traditional Russian spirituality. The artistic embodiment of positive ideals, high moral principles, light and beauty - all this is most necessary in the times of troubles, amongst a cruel spiritual crisis. The fact, that art, music included, retains such moral function is an evidence of Edison Denisov's adherence to the traditional artistic concept, in the first place - the Russian tradition.

Denisov till his last days kept an ideological kernel of his art concept, which can be designated with one Werbern's word: LIGHT. Idea of Light plays a major part in the composer's aesthetics. He understood it himself and once told about his ideal: <<True artist must carry to people LIGHT. People require it very much, though often they do not know it>>.

Even the titles of his compositions shine, radiate by all colours of rainbow. Here are some of them: *The Sun of the Incas, Peinture, Life in red (La vie en rouge), Signs on white (Signes en blanc), Aquarelle, On a Snowy Bonfire, Light and Shadows, Blue Notebook, Peaceful Light, Christmas Star, From Gloom to Light.*

In Denisov's scores prevail light timbres: flutes and violins, high trumpets and clarinets, campanelli, bells, celesta, harp, vibraphone. These timbres mix up with each other in very characteristic Denisov's manner. They merge in one radiating timbre or spread in separate splinters, they form flickering sound constellations of magic beauty or unite in powerful sheaves of light. They cut through the sound space by dazzling flares or burn as furious fire in orchestral tutti. Very often the composition finishes by dissolution in the highest light heaven register with gradual sound attenuation till complete disappearance. Such example of the famous Denisov's coda we can hear in his Cello Concerto (1972).

Of course, we could just outline the basic moral substance of Denisov's inner world. This core has many varied and contrasting layers enveloping it. But the moral core is that light that breaks through and tinges the layers, with darkness inaccessible to it. Edison Denisov himself once wrote in his diary: You could write a long and serious work about the word <<Light>> in my music.

STUDII

Mihaela STĂNCULESCU-VOSGANIAN

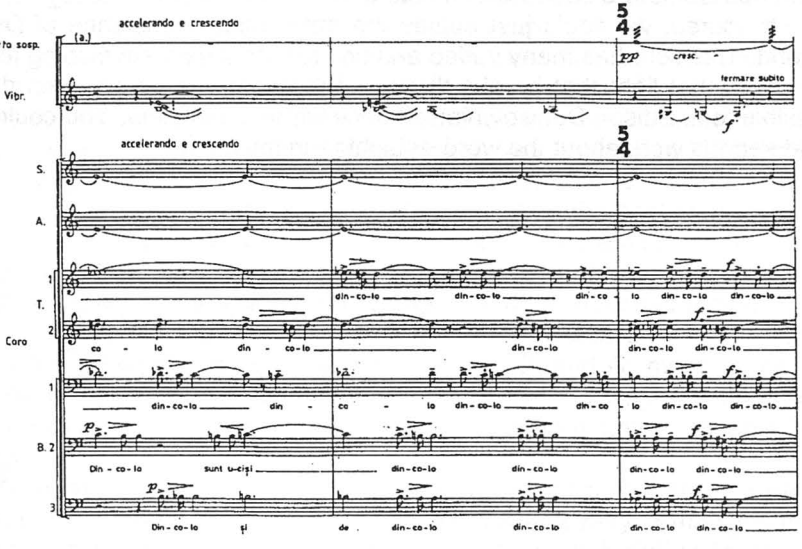
Tipologii polifonice în creaţia contemporană românească (II)

Polifonii parametrice globale

Vom supune atenţiei la început lucrări ce se înscriu în categoria 1 - deci când toţi parametrii sunetului sunt variabili şi sunt exprimaţi prin notaţia muzicală. Acestor muzici le corespunde o polifonie globală care reprezintă mulţimea tuturor polifoniilor parametrice simple.

Am ales un exemplu din oratoriul *Flăcări de sânge* (pentru recitator, cor, orgă şi orchestră) de Dumitru Capoianu:

Ex.1



Identificăm o *polifonie globală,* datorată variaţiei fiecărui parametru notat în partitură. *Polifonia de înălţime* conţine 7 voci - 6 voci reale ale corului divizat şi o percuţie melodică. Vocile feminine (S+A) realizează un unison pe mi, iar vocile masculine (T1,2, B1,2,3) expun restul unui mod cromatic descendent (mi, re, reb, do, si, sib, lab, sol, sol*b*, fa), rezultat din transpunerea succesivă a structurii modale de bază (secunda mică), în formă directă şi inversată. Procedeul polifonic folosit

este imitaţia simplă sau în mixturi care se bazează pe acelaşi interval-matrice (2m). Vibrafonul (vocea a VIII-a), foloseşte o parte din sunetele modului expus de cor, fie prin atacuri simultane acordice, sau simple melodice. Începând cu măsura a II-a, dacă cumulăm vocile corului prezentate în mixturi, putem considera o polifonie cu 5 planuri - dintre care 2 simple (vocile feminine şi T2) şi 3 pluristratificate (Vibrafonul, T1 + B1, şi B1 + B3).

Polifonia de durate include 7 planuri - unul cu durate lungi şi pauze, un altul cu sunet continuu (S, A, piatto) şi 5 care se bazează pe un motiv ritmic generator expus succesiv imitativ, sau simultan în perechi (restul corului).

Polifonia de nuanţe cuprinde un plan care variază constant pentru mai multe voci sau instrumente (percuţii, S, A) şi 5 planuri care evoluează diferit prin creşteri, descreşteri şi accente (corespunzătoare vocilor corului care intră în imitaţii).

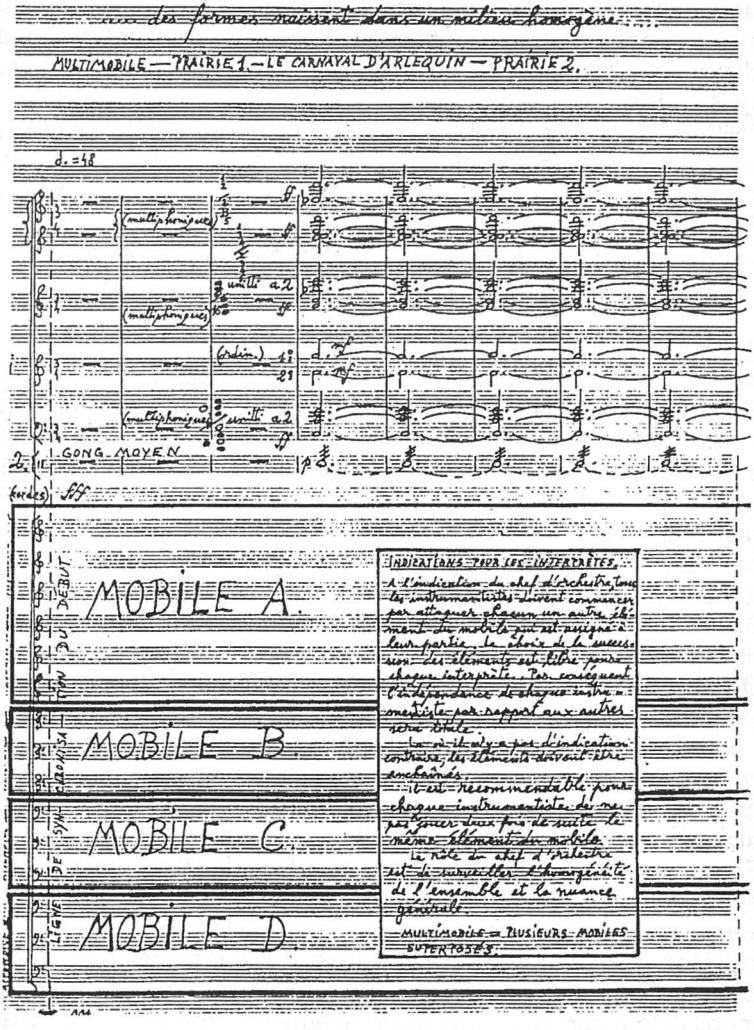
Polifonia timbrală are 4 planuri: 2 omogene ale vocilor feminine şi masculine ale corului şi două ale percuţiilor (vibrafon, piatto).

Polifonia globală prezentă în acest fragment evidenţiază două trăsături: pe de-o parte, implicarea tuturor parametrilor sunetului are loc în cadrul unei ţesături polifonice cu un număr nu foarte mare de voci (comparativ cu alte fragmente din partitură unde densitatea polifonică atinge 24 de voci, deci o textură); pe de altă parte, stratificarea planurilor în cadrul fiecărei polifonii parametrice este diferită (8 planuri pentru polifonia de înălţime, 7 pentru polifonia de durate şi 3 pentru polifonia timbrală).

Să vedem în continuare un alt exemplu edificator pentru polifonia parametrică globală.

O categorie aparte o constituie muzicile în care, deşi conform polifoniei globale toţi parametrii sunt notaţi, condiţiile lor de determinare sau nondeterminare "în timp" creează anularea unora dintre structurile polifonice şi apropierea de o polifonie defectivă. Mai concret, aceasta se obţine prin suprapunerea unui număr foarte mare de voci rezultând un efect globalizator prin care sunetele îşi pierd individualitatea lor punctuală devenind textură (masă).

Este şi cazul *Concertului pentru saxofon* de Aurel Stroe (ex.2), în care autorul introduce conceptul de **multimobile** pentru crearea unui efect de tip zgomot, în perimetrul orchestrei de coarde. Partitura generală indică doar prezenţa multimobilelor care sunt o suprapunere de 4 mobile notate A, B, C, D, corespunzătoare compartimentelor coardelor (violine, viole, violonceli, contrabaşi). Fiecare mobil este compus din mai multe "elemente", desfăşurarea acestora în linii melodice făcându-se doar în ştima instrumentiştilor. Condiţiile de funcţionare a mobilelor sunt indicate în partitura generală, încă de la prima lor apariţie (libertate în alegerea ordinii elementelor, nonrepetabilitate în succesiunea aceluiaşi element, supravegherea omogenităţii şi dinamicii ansamblului de către dirijor etc.). Rezultatul este o polifonie "eterogenă liberă" - după cum ar considera Dan Voiculescu - care datorită numărului impresionant de voci se percepe ca o "polifonie de masă" [1].

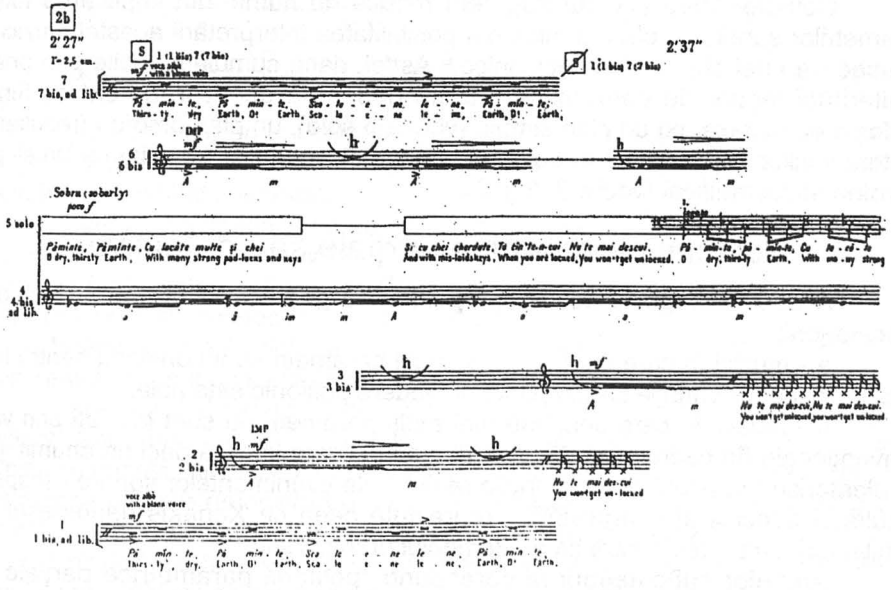
Ex. 2

O evaluare a polifoniilor de înălţime, de durată şi timbrală ar fi foarte anevoioasă ţinând cont de numărul total al vocilor rezultat prin divizarea fiecărei partide (violine - div a 6, viole - div a 4, vlc a 4, cb - div a 4). Totodată, suprapunerea arbitrară a diferitelor elemente ale mobilelor în actul interpretării dau o multitudine de combinaţii polifonice potenţiale, a căror contabilizare ţine de domeniul probabilităţilor.

Este semnificativ de remarcat că prezenţa multimobilelor, în ciuda complexităţii scriiturii se percepe ca o realitate muzicală amorfă, lipsită de personalitate. Efectul de haos realizat cu mijloace cât se poate de coerente (respectiv un număr delimitat de melodii suprapuse) este în conformitate cu intenţiile estetice ale autorului care afirmă la un moment dat că îl interesează "să construiască o muzică non-informaţională" menită să "scalde auditorul într-o anumită structură". Apariţia mobilelor în diferite momente ale celor trei părţi este compensată însă, fie de schimbările care se produc în interiorul lor (rarefieri prin ieşirea treptată a instrumentelor), fie de prezenţa simultană a altor sintaxe, la nivelul celorlalte grupe de instrumente.

Lucrările contemporane pentru diferite ansambluri vocale aduc aspecte inedite în planurile polifoniilor parametrice, determinate de folosirea celor două tipuri de emisie sonoră umană - vorbitul şi cântatul.

În lucrarea sa de referinţă *Ritual pentru setea pământului* (pentru şapte solişti vocali, un "grup vocal de intervenţie", pian preparat şi două percuţii), Myriam Marbe propune din punct de vedere intonaţional "o scară de valori care indică trecerea de la intonarea melodică curentă spre vorbire"[2]. Ex.3 este un fragment revelator care cuprinde două structuri ce se întrepătrund aproximativ la nivelul indicaţiei S.

Ex. 3



Pentru prima structură, polifonia de înălţime se poate configura în felul următor: două planuri simple ale vocilor extreme 1 şi 7 (cu duplicatele lor 1 bis şi 7 bis), de înălţimi nedeterminate, corespunzătoare unui "parlando" cu vocea albă, de intonaţie imprecisă apropiată de vorbire; planul axă - complex pluristratificat, al vocilor 4 + 4 bis, cu atacuri de înălţimi determinate între care se improvizează prin alunecări pe sunete apropiate (în perimetrul terţei descendente fa-re); alte 3 planuri cu acelaşi tip de atac, pe sunetul fa, cu vibrato larg şi alunecări de sunete, dar cu pauze între ele (vocile 6 + 6 bis, 3 + 3 bis, 2 + 2 bis).

Planul vocii 5 solo (de înălţime nedeterminată) corespunde textului recitat liber. De remarcat că în structura imediat următoare, planurile vocilor 6, 5, 3, 2 (de-o parte şi alta a axei de simetrie) trec în alt tip de intonaţie, cu sunete de înălţime aproximativă (notate cu cruciuliţă).

Polifonia de durate este o suprapunere poliritmică cu planuri independente ce se desfăşoară într-un timp liber, notat prin repere metronomice [3], astfel: un plan al vocilor parlando (1-7), determinat de ritmul textului sacadat; un plan al duratelor proporţionale în desfăşurare continuă (vocea 4); trei planuri în imitaţie la intervale de timp proporţionale (ordinea vocilor 6, 2, 3), cu durate lungi intersectate de pauze ("respiraţii sonore" notate cu h). În structura a II-a, vocile 2 şi 3 trec în reţea ritmică de şaisprezecimi, iar vocea 4 trece din text vorbit în ritm ternar de optimi.[4]

Polifonia timbrală indică 4 planuri intermediare de fonaţie şi anume: vocalizat pe sunete cu atac determinat, cântat vorbit pe înălţime aproximativă, vorbit intonat sacadat şi "recitat monocrom".[5]

Complexitatea acestui fragment rezultă nu numai din implicarea tuturor parametrilor sunetului, cât mai ales din posibilitatea interpretării acestei muzici din perspectiva unei alte tipologii polifonice.[6] Astfel, dacă cumulăm vocile prin prisma similarităţii legilor de compoziţie, putem desemna acest fragment ca fiind o polifonie de sintaxe cu un plan simplu (vocea 5 solo), un plan omofon (rezultat din mixtura vocilor 1-7), un plan eterofon dublu-stratificat (vocile 4 + 4 bis) şi un alt plan eterofon triplustratificat (vocile 2, 3 şi 6).

Polifonii parametrice parţiale sau defective

A doua categorie de muzici polifonice pe care le urmărim, include 2 subcategorii:

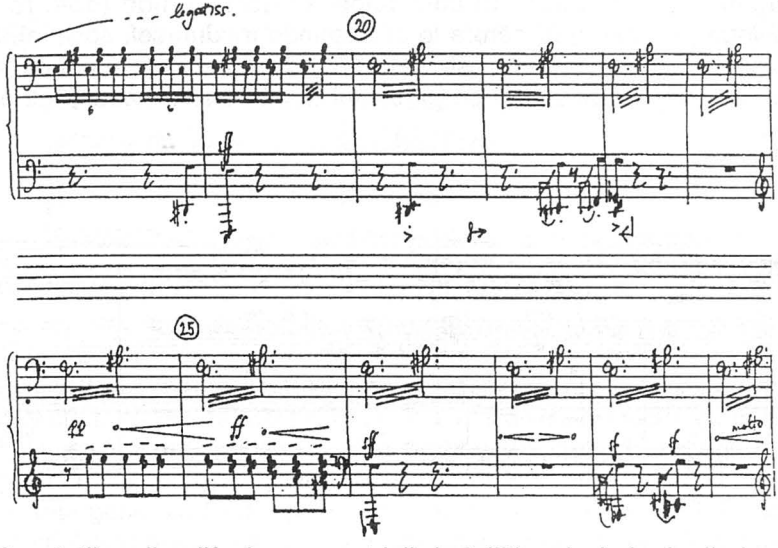
a - muzici în care unul sau mai mulţi parametri sunt constanţi pentru toate vocile - respectiv variaţia lor din punct de vedere polifonic este nulă.

b - muzici în care unul sau mai mulţi parametri nu sunt indicaţi prin valori convenţionale (în cadrul melodiei sau ritmului) şi care implică deci un anumit grad de aleatorism; în acest caz, "apariţiile reale" [7] ale evenimentelor sonore - respectiv rezultatul concret al interpretării - reprezintă ceea ce Xenakis denumeşte prin "arhitecturi temporale" [8] care ţin de domeniul probabilistic.

Ambelor subcategorii le corespund polifonii parametrice parţiale sau defective ce se analizează prin prisma parametrilor existenţi.

Cazul a este tipic pentru lucrări scrise pentru un singur instrument - în care parametrul timbru fiind constant nu se pune problema unei polifonii parametrice timbrale - deci avem de-a face din start cu o polifonie parametrică parţială defectivă de timbru. [9]

Să luăm exemplul unei lucrări pentru pian şi anume un fragment din partea a III-a a Sonatei nr.3, op.6 de Dan Dediu.

Ex. 4

Constatăm că polifonia parametrică de înălţime include două planuri dintre care:

- planul 1 este un ostinato de tip dublă baterie pe sunetele modului (mi, fa, sol , si); acest plan se poate interpreta şi ca o polifonie latentă pluristratificată (planurile latente fiind intervale);

- planul 2 se bazează pe un modul cu sunetul mi repetat (mai întâi simplu, apoi în interval sau în acord) antrenând diferite sunete ale modului (sol#, la, la#, si, do, re, mi fa#). Intersecţia modurilor corespunzătoare celor două planuri este modul (mi, sol#, si), respectiv 3 sunete comune.

Polifonia parametrică de durată are tot două planuri şi anume un ostinato pe un tremolo continuu şi o structură ritmică cu repetări de optimi.

Parametrul dinamic (cuprinzând creşteri, descreşteri, accente) variază constant pentru ambele mâini, implicând practic un singur plan - deci nu există o polifonie de nuanţe. Din această cauză fragmentului analizat îi corespunde o polifonie parametrică parţială defectivă de timbru şi de dinamică care include doar două elemente - polifonia parametrică de înălţime şi polifonia parametrică de durată.

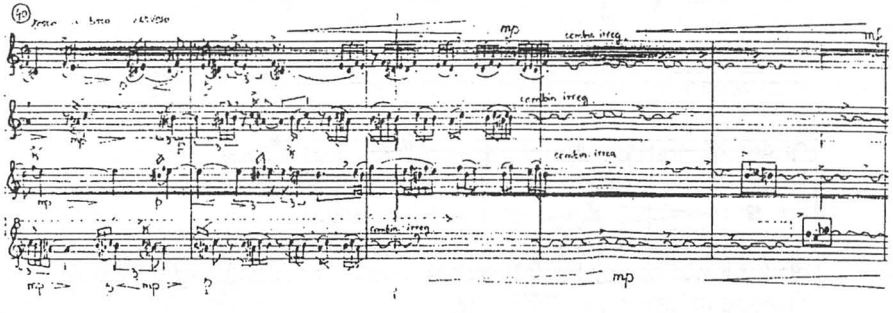
Pornind de la premiza că şi pentru un grup omogen de instrumente (coarde sau suflători) parametrul timbru este constant, putem considera că lucrările

scrise pentru atari ansambluri aparţin de asemenea polifoniei parametrice parţiale defective de timbru.

Să urmărim un exemplu din lucrarea *Alean* pentru cvartet de saxofoane de Doina Rotaru şi anume fragmentul corespunzător reperelor 40-45.

Cele patru voci polifonice corespunzătoare celor patru saxofoane, implică variaţie la nivelul parametrilor înălţime, durată şi intensitate iar parametrul timbru este constant. Din punct de vedere al polifoniei de înălţime observăm o corespondenţă a planurilor I-III care folosesc acelaşi mod (do#, re, mi*b*), şi respectiv între planurile II-IV cărora le corespunde modul (sol, sol#, la). Structura modală a acestor mini-clustere este (1, 1, 1). Fiecare voce propune treptat un model pe care se improvizează pe parcursul următoarelor măsuri, într-o manieră repetitivă.

Ex. 5



Polifonia de durate se caracterizează prin ritmurile complementare ale celor patru voci componente care generează treptat modele ritmice corespunzătoare celor melodice.

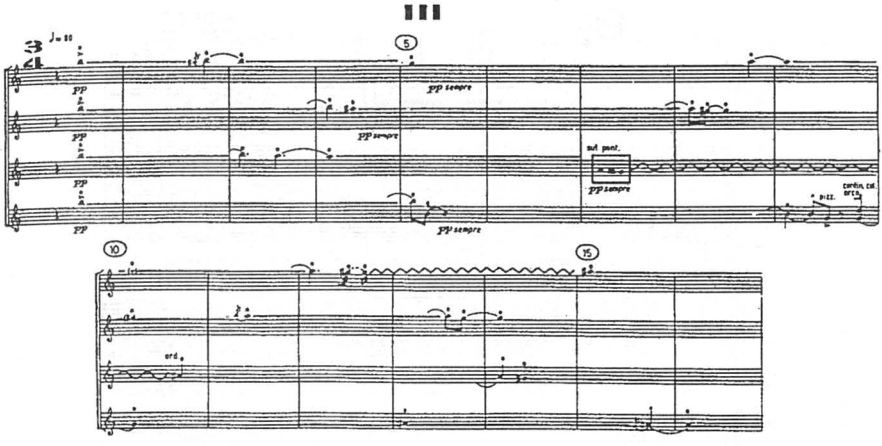
Raporturile variate ale nuanţelor dispuse complementar corespund polifoniei de nuanţe.

Fragmentul analizat se integrează unui proces transformaţional desfăşurat treptat către un punct culminant, prin care se trece dintr-o scriitură densă, cu multe evenimente bine conturate şi individualizate pentru fiecare voce (sunete, accente, nuanţe, diviziuni excepţionale), la o scriitură de tip repetitiv 4, cu aspect nedefinit, globalizant.

În unele lucrări pentru ansambluri omogene, deşi parametrul timbru este constant, se poate lua în calcul variaţia timbrală creată de diferitele modalităţi de atac care pot determina o polifonie timbrală. Fragmentul următor din *Cvartetul de coarde nr.3* de Adrian Iorgulescu ilustrează o polifonie parţială cu trei elemente: polifonie de înălţime, polifonie de durate şi polifonie timbrală. (Vezi ex.6)

Se observă că polifonia timbrală are trei planuri date de cele trei modalităţi de atac folosite - arco, sul ponticello şi pizzicato.

Ex. 6



Polifonia de înalţime cuprinde patru planuri, fiecare cu câte două sunete la intervale apropiate, în flageolete sau trill, configurând împreună un mod cluster (sol, sol# , la, la#, si).

Polifonia de durate include atacuri complementare cu note lungi - fiind comparabile cu polifonia de atacuri din teoria lui Dan Voiculescu - care din punctul de vedere al scriiturii determină o polifonie omogenă, inclusă în ceea ce voi defini în alt capitol prin tipologia polifoniilor spaţiale.

Nuanţa generală fiind pp nu se pune problema unei polifonii de nuanţe, deci fragmentul este relevant şi pentru o polifonie parţială defectivă de intensitate.

În contextul global al piesei, acest început de parte a III-a (finală), reprezintă un moment de tăietură, realizat pe 3 nivele: melodic (prin rarefierea scriiturii în unison), dinamic (pp după un tutti în ff), şi ritmic (atac lung după pauză generală); este totodată momentul de linişte dinaintea ultimei şi celei mai mari cumulări tensionale din întreaga piesă.

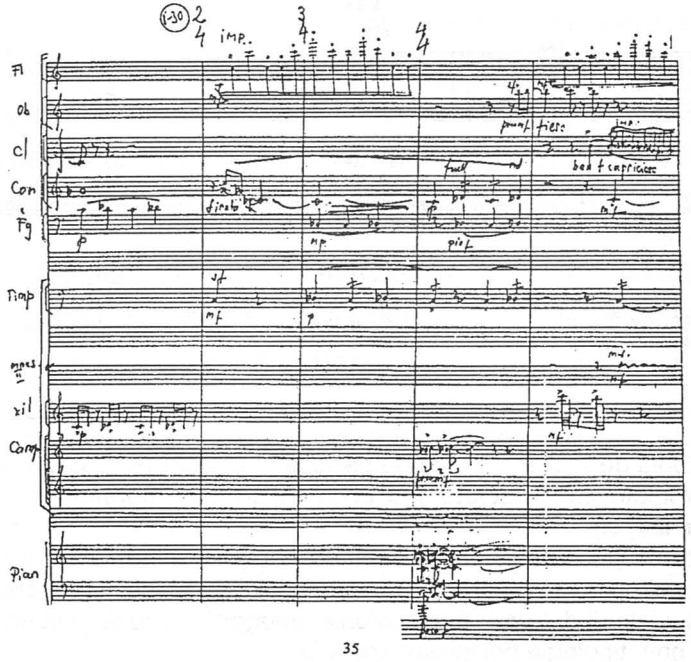
Atunci când parametrul înălţime este constant, se poate vorbi despre o polifonie parţială defectivă de înălţime. Este şi cazul fragmentului următor la unison unde înălţimea este constantă, iar toţi ceilalţi parametrii variază. Spre deosebire de alte fragmente analizate, numărul de planuri polifonice este constant pentru toate polifoniile parametrice active.

Sesizăm o polifonie de durate cu şase planuri ritmice distincte şi cu atacuri complementare care - din cauza nonperiodicităţii datorate schimbărilor de măsură - dau sentimentul unui continuum atemporal.

Nuanţele variază diferit pentru fiecare instrument în parte determinând o polifonie de nuanţe cu 6 planuri.

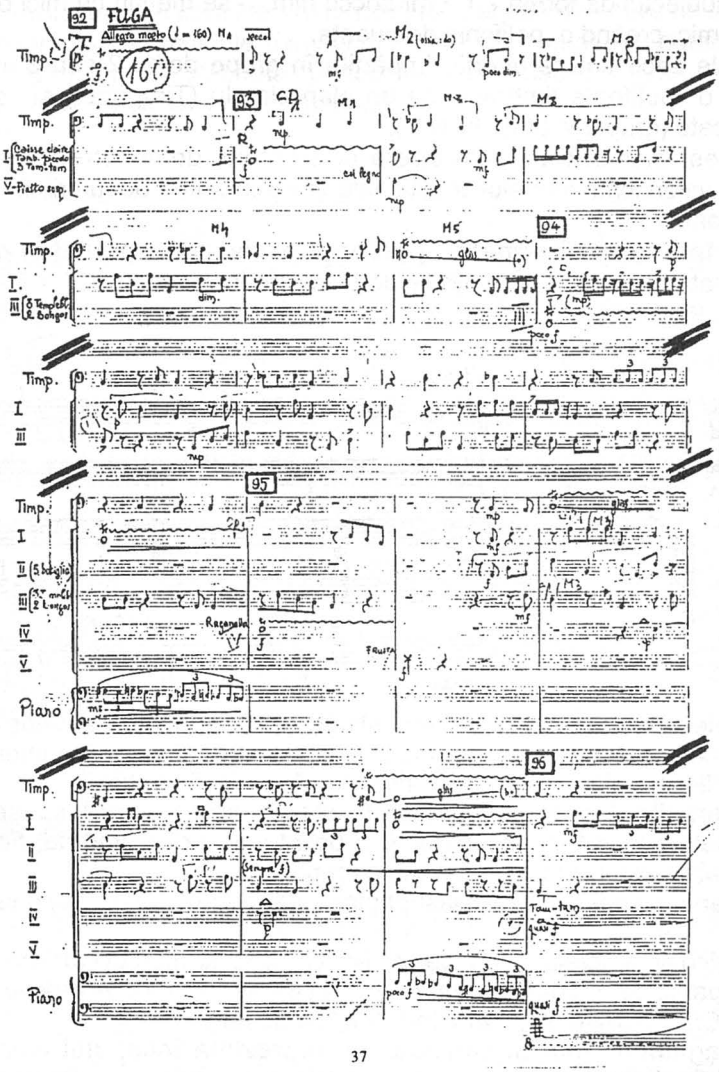
Timbrele eterogene ale celor 6 instrumente (suflători, percuţie, pian) alcătuiesc polifonia timbrală.

Ex. 7



Acest fragment face parte din Cadenza 1, destinată în principal cvintetului de suflători; anularea polifoniei de înălţime prin folosirea unisonului nu este întâmplătoare, ci corespunde intenţiei autoarei de "suspendare a timpului", prin contemplarea unui sunet unic. Atematismul, discontinuitatea şi atemporalitatea - vizibile la nivelul polifoniilor parametrice - sunt caracteristice şi celorlalte secţiuni cadenţiale din simfonie (destinate percuţiilor sau clapelor), prin opoziţie cu secţiunile de tip *Naratio* care sunt continue, tematice şi bine ancorate în timp.

O lucrare sau un fragment polifonic pentru instrumente de percuţie idiofone se poate asocia unei polifonii defective de înălţime. Este şi cazul *Fugii* (pentru Timpan, 5 grupe de percuţie cu înălţime nedeterminată şi pian [10]), din opera *Hamlet* de Pascal Bentoiu. Polifonist prin excelenţă, autorul depăşeşte tentaţia compunerii de structuri nonintonaţionale abodând chiar cea mai severă formă polifonică - fuga. Se pune sub semnul unei noi viziuni însuşi tematismul caracteristic fugii [11]. Dacă prima expunere (la timpan) întruneşte toate atributele tematice (desen melodic, individualitate ritmică, dinamică, prezenţă timbrală inedită), în expunerile ulterioare, tema îşi pierde caracteristica intonaţională, ritmul devenind principala coordonată. Planul timpanului fiind singurul cu înălţime determinată, nu se pune problema unei polifonii de înălţime, în schimb, polifonia de durate respectă valenţele formei fugate. Iată cele patru intrări din expoziţia I.

Ex.8

Tema (expusă iniţial la Timpan) cuprinde 6 măsuri şi se poate structura în 3 motive asimetrice. Intrările ulterioare se desfăşoară în felul următor: intrarea a II-a la grupul de percuţie I, intrarea a III-a la grupul III, iar intrarea a IV a este repartizată pe motive (motiv 1 la grupul IV, motiv 2 la grupul III, iar motivul 3 la grupul II). Tema este însoţită de un contrasubiect structurat în 5 motive care apare prima oară la Timp, apoi este prezentat cu variaţii ritmice la grupul I şi ulterior este

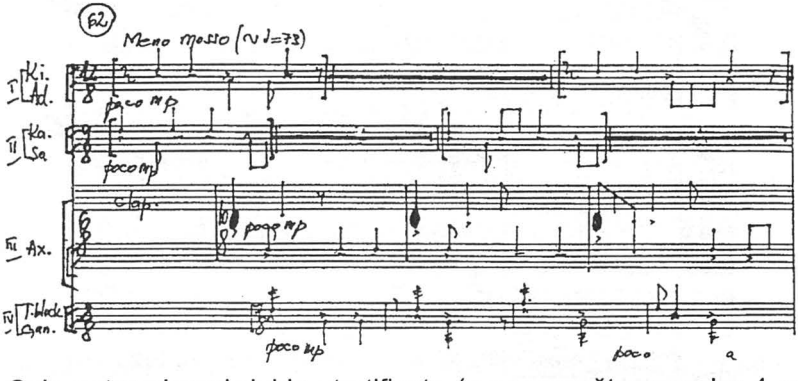
expus pe motive în stretto, între diferite grupuri (III, I şi Timpan). Expunerile de tip fugato cu subiectul de forma - f > mf pocco dim. - se menţin cu mici excepţii şi în planul dinamic, creând o polifonie de nuanţe.

Cele zece timbre diferite împărţite în grupe de 1, 2 sau 3 instrumente, determină o polifonie timbrală cu un plan simplu (Timpanul) şi patru planuri pluristratificate (grupurile II, III, IV şi V).

Acest moment unic din opera lui Bentoiu, demonstrează încă o dată viabilitatea valorificării formelor tradiţionale şi posibilitatea adaptării lor la limbajele contemporane.

Şi în exemplul următor, prezenţa exclusivă a percuţiei cu înălţime nedeterminată generează o polifonie defectivă de înălţime.

Ex. 9



Cele patru planuri dublu stratificate (corespunzătoare celor 4 grupe de percuţie a câte 2 instrumente) generează polifonia de durate. Am putea interpreta deopotrivă fiecare plan drept o polifonie latentă cu două straturi.

Ritmurile diferite pentru fiecare plan polifonic sunt dispuse în măsuri distincte determinând în acelaşi timp o poliritmie şi o polimetrie, fiecare grupă instrumentală declanşând o periodicitate proprie.

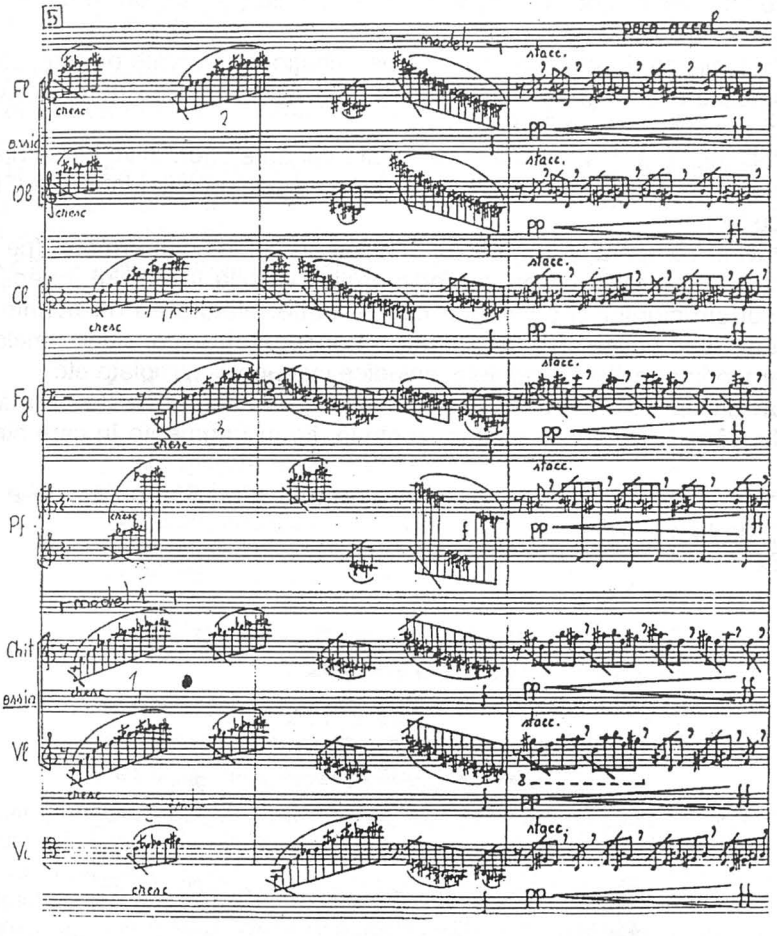
Planul dinamic este acelaşi pentru toate vocile - deci polifonia de nuanţe este nulă.

Polifonia timbrală cuprinde opt timbruri diferite (percuţii africane şi bătăi de palme), repartizate în patru planuri dublu stratificate (I - Kidi, Adzinevu, II - Kagan, Sogo, III - Clap, Axatse, IV - Temple-block, Gankogui).

Fragmentul luat în consideraţie reprezintă începutul ultimului val al procesului evolutiv desfăşurat la nivelul întregului, prin care se trece din zona înălţimilor exacte (dar cu durate nedeterminate), spre o hiperorganizare ritmică (dar non-intonaţională). Evoluţia se desfăşoară în paralel cu înlocuirea treptată a percuţiilor melodice specific europene cu idiofone africane. Aparenta texturare a spaţiului sonor este de fapt bine controlată, atât prin individualizarea timbrală, cât mai ales prin exploatarea principiilor repetabilităţii şi apartenenţei din teoria segregării fluxului auditiv.

În cazul în care într-un segment polifonic parametrul nuanţă este constant pentru toate vocile luăm în considerare o polifonie parţială defectivă de intensitate.

Un exemplu de polifonie parţială defectivă de intensitate putem examina în fragmentul următor din *Aliquote* pentru flaut (sau oboi), clarinet, fagot, pian, chitară, vioară şi violoncel de Liviu Dănceanu.

Ex.10

Urmărind prima structură din pagină (respectiv 2 măsuri), constatăm anularea polifoniei de nuanţe, determinată de variaţia constantă a acestui parametru, aproape simultan pentru toate instrumentele. Restul polifoniilor parametrice operante acţionează în felul următor. Cele 6 voci rezultate din echivalarea unor planuri perechi (Fl ossia Ob, Chit ossia Vc), alcătuiesc o polifonie

de înălţimi bazată pe imitaţia tonală, parţială sau uşor modificată (prin alteraţii microtonale) a două modele simetrice de câte 13 sunete: primul ascendent (do, fa, la, do, mi*b*, fa, la, si*b*, do, re*b*, mi*b*, fa, fa#) şi secundul descendent (fa#, do#, la, fa#, re#, do#, la, sol#, fa#, mi#, re#, do#, si#).

Se constată că structura intervalică a celor două modele este identică (4p, 3M, 3m, 3m, 2M, 3M, 2m, 2M, 2m, 2M, 2M, 2m). Dacă reducem din punct de vedere modal aceste modele, obţinem un mod unic (fa , la, do, reb, mib, fa), de structură (3m, 3m, 2m, 2M, 2M).

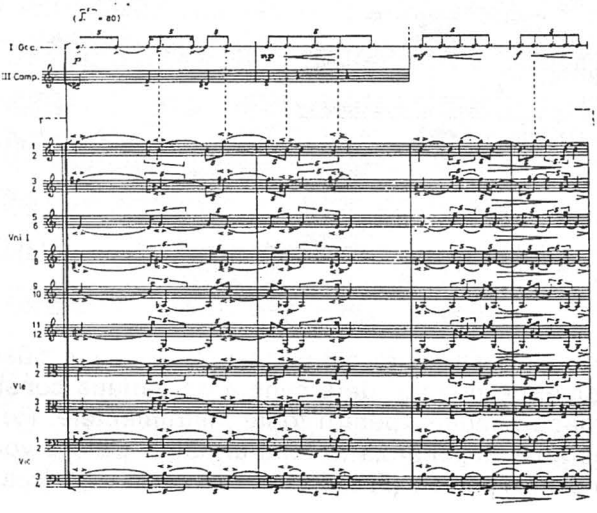
Polifonia de durate se bazează pe imitaţia la intervale de timp stricte (un timp) sau libere a unor module ritmice cu 3, 5, 7, 11 sau 13 durate cvasiegale, notate fără rigoare, dar în măsură.

Polifonia timbrală propune mai multe variante alternative de sprapunere a şase planuri timbrale diferite, dintre care două se pot substitui între ele (Fl cu Ob, sau Chit cu Vc).

Privind comparativ fragmentul analizat cu cel imediat următor (pe aceeaşi pagină), sesizăm preocuparea compozitorului (vizibilă la nivelul întregii lucrări) pentru jocul structurilor şi scriiturilor contrastante: alăturarea de nuanţe sau de modalităţi de atac opuse (f - pp, legato - non-legato), expansiunea melodică pe registre largi prin opoziţie cu celulele melodice cu sunete apropiate etc.

Un alt tip de polifonie parţială este cea defectivă de durată. Ea se observă fie când toate vocile sunt în izoritmie, fie în fragmente în care ritmul este aleatoriu.

Pentru primul caz am ales un exemplu din *Simfonia a III-a* (La un cutremur) de Anatol Vieru, partea I.

Ex. 11

Concentrându-ne exclusiv asupra partidei corzilor constatăm că polifonia de durate se anulează prin prezenţa izoritmică a unui ritm nonretrogradabil.

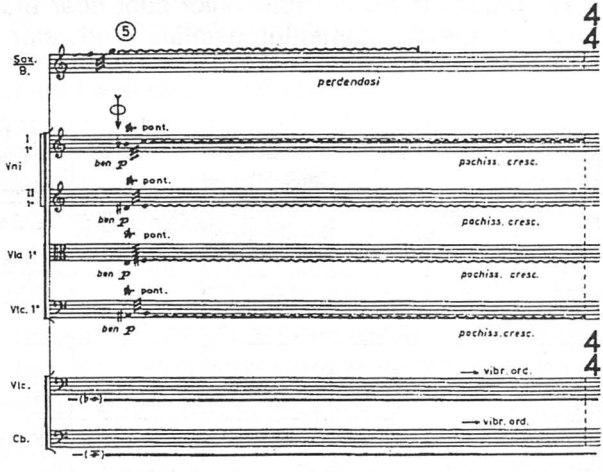
Fragmentul se poate considera fie o omofonie (datorită atacurilor simultane ale corzilor), fie o polifonie cu mişcare paralelă, fără diferenţiere ritmică între voci - de fapt o mixtură.

Polifonia de înălţimi se desfăşoară pe zece voci (aşezate în perechi la semiton), distanţa între perechi micşorându-se de sus în jos - respectiv se transpune structura modală (1) la următoarele intervale descendente (5tă perfectă, 5tă micşorată, 3ţă mică).

Polifonia timbrală şi polifonia de nuanţă sunt nule pentru partida corzilor, dar se pot evalua în cadrul structurii globale (prin adăugarea celorlalte straturi ale polifoniei sintactice).

Tot un caz de izoritmie îl constituie sunetele ţinute, simple sau tremolate care anulează polifonia de durate. Iată un episod din partea I a *Concertului pentru Daniel Kientzy, saxofon şi orchestră* de Myriam Marbe, pentru care vom analiza polifonia de înălţimi, polifonia de nuanţe şi polifonia timbrală.

Ex.12



Din punct de vedere al polifoniei de înălţimi se constată şapte voci dintre care cinci realizează triluri la ton sau la semiton şi alte două ţin sunete. Polifonia de nuanţe cuprinde două planuri, unul descrescător al saxofonului solist (p - perdendosi) şi unul crescător al corzilor (ben p - pochiss, cresc).

Polifonia timbrală poate fi evaluată pe trei planuri: saxofonul, cvartetul de coarde în ponticello şi grupul corzilor grave (care trec treptat în vibrato şi apoi în ordinario).

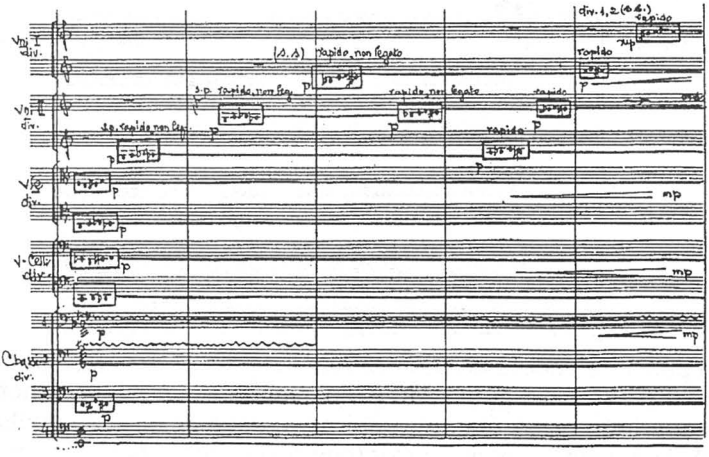
Fragmentul marchează momentul de joncţiune dintre două secţiuni opuse: una introductivă de tip rubato, de factură cadenţială (reprezentând intrarea în scenă a solistului), cu insinuări vagi ale instrumentelor din orchestră, urmată de o

secţiune de tip giusto, în care orchestra se emancipează treptat spre un tutti. Sunetele ţinute, de lungimi proporţionale, deşi anulează polifonia de durate, sunt percepute - prin înălţimi şi modalităţi timbrale - ca entităţi sonore cu funcţii diferite: de sfârşit (pentru saxofon), de început (pentru corzile medii şi înalte) şi de continuitate (pentru corzile grave).

Polifonia parţială defectivă de durate se aplică deopotrivă muzicilor din categoria b - în care ritmul este aleatoriu. Ideea afectării exclusive a parametrului ritmic de către hazard ("chance") - fundamentală în "contrapunctul aleatoric" la Lutoslavski - este evidentă şi în lucrările româneşti. Să urmărim un exemplu din Concertul pentru violoncel de Doina Rotaru, partea a II-a. Fragmentul coincide cu momentul cumulării în tutti a orchestrei, reprezentând totodată ultimul val de creştere tensională dinaintea cadenţei violoncelului solist.

Ne propunem să decupăm eşantionul partidei coardelor, pentru a identifica o polifonie parţială defectivă de durate, intensitate şi timbru. Anularea polifoniei de durate este determinată de lipsa unei notaţii convenţionale a duratelor. Ritmurile realizate practic în actul interpretativ nu se pot cuantifica decât probabilistic, prin introducerea parametrului densitate. Ceea ce se remarcă la nivelul corzilor şi deopotrivă la nivelul suflătorilor sunt doar atacurile succesive (polifonie de atacuri), respectiv momentul instalării modulelor repetitive sau a sunetelor lungi.

Ex.13



Cele douăsprezece planuri rezultate din divizarea corzilor formează o polifonie de înălţimi ce desfăşoară un mare cluster - extins pe 4 octave şi o cvintă micşorată (mi contraoctavă - sib octava 1) - format prin modele de câte 1, 2, 3 sau 4 sunete per voce (care se repetă "în combinaţie neregulată").

Polifonie de nuanţe nu se constată, deoarece variaţia dinamică este constantă pentru toate instrumentele.

Totodată şi polifonia timbrală este nulă datorită ansamblului omogen de coarde şi a prezenţei unei singure modalităţi de atac (non legato).

Polifonia parametrică defectivă de durate, intensitate şi timbru (pe care am observat-o luând în calcul exclusiv orchestra coardelor) este compensată de structura globală a contextului - unde identificăm o suprapunere de sintaxe cu planuri stratificate, repartizate pe trei grupe instrumentale (suflătorii - polifonie de atacuri, percuţia - polifonie ritmică - şi coardele - polifonie repetitivă).

Mă voi opri aici cu exemplificările, menţionând că există nenumărate alte fragmente edificatoare pentru tema urmărită.

Concluzii

Acest studiu reprezintă capitolul dedicat polifoniilor tipologiei parametrice (dintr-o posibilă teorie a dimensiunilor şi tipologiilor polifonice pe care o propune autoarea), pentru care creaţia contemporană românească oferă o sursă inepuizabilă de cercetare[12].

Metoda de investigare a acestei tipologii implică analiza pe care am denumit-o parametrică. O astfel de analiză mi se pare importantă tocmai din necesitatea corelării între parametrii sunetului (direct implicaţi în discursul muzical) şi posibilităţile de organizare a materiei sonore - structuri, sintaxe, scriituri. Analiza parametrică se poate folosi deopotrivă pentru muzici mai vechi sau mai noi. Acest tip de analiză este mai eficientă pentru lucrări polifonice de factură camerală, dar se poate aplica şi în cazul unor eşantioane din lucrări cu structuri mai complexe care se vor evalua şi din punctul de vedere al altor tipologii (tipologiei polifoniilor sintactice, tipologiilor temporale etc.).

Analiza polifonică parametrică se apropie într-un fel de analiza schenkeriană - fiind o analiză pe mai multe nivele concentrice (care acţionează simultan în opera polifonică), corespunzătoare parametrilor sunetului muzical. Spre deosebire de Schenker, nivelele în care se disecă o astfel de analiză - polifoniile parametrice simple - nu sunt rezultatul unor "reducţii" de la forma existenţială a partiturii la "o formă originară (Ursatz) ci sunt nivele de complexitate comparabilă sau echivalentă. Astfel, un fragment căruia îi corespunde o polifonie parametrică globală poate avea un număr variabil de planuri pentru fiecare polifonie parametrică simplă.

Potrivit unei ierarhizări[13] unanim recunoscute a parametrilor sunetului muzical, am abordat analiza parametrică globală în ordinea polifoniei de înălţime, polifoniei de durată, polifoniei de nuanţe şi polifoniei timbrale.

Pentru tratarea polifoniilor parţiale sau defective nu am urmărit o anumită ordine, exemplele date fiind concludente uneori pentru anularea simultană a mai multor polifonii - deci pentru o polifonie defectivă de mai mulţi parametri.

Analiza parametrică este implicit o analiză structurală, pentru că desface un întreg în elemente componente (voci-planuri). Evaluarea planurilor structurale se face din perspectiva melodică (înălţimi), ritmică (durate), dinamică (nuanţe) şi

timbrală (timbruri, modalităţi de atac). Analiza parametrică nu trebuie să fie exhaustivă ci se doreşte a fi completată (atunci când este cazul) cu elemente referitoare la alte tipologii polifonice - sinctactice, spaţiale, temporale.

Studiul face apel la fragmente scurte din partituri care exemplifică strict şi concret, momentul demonstraţiei teoretice. De aceea, chiar dacă autoarea punctează contextul din care face parte momentul respectiv, nu se urmăreşte o analiză globală a întregului.

Lucrarea vizează în primul rând o evaluare de tip structural - din perspectiva unor tipologii polifonice noi - prin care sunt puse în evidenţă intenţii sau preocupări ale creatorilor, fără a decurge la disertaţii de stilistică sau estetică.

Lucrarea poate fi un ghid de compoziţie - pentru că intră în laboratorul de creaţie al diferiţilor compozitori - cât şi o nouă concepţie şi orientare în studiul polifoniei vechi sau moderne.

NOTE

1 Voiculescu Dan: Aspecte ale polifoniei secolului XX, teză de doctorat, 1983.

2 Extras din indicaţiile din prefaţa lucrării *Ritual pentru setea pământului.*

3 Pot surveni fluctuaţii variind între 8' şi 12' (durata totală).

4 Duratele de optimi sau şaisprezecimi sunt orientative; autoarea recomandă să nu se respecte între ele raportul 1/2, pentru o mai mare independenţă ritmică a vocilor.

5 Din indicaţiile autoarei.

6 De multe ori, valoarea unei opere de artă este pusă în legătură cu posibilitatea unor multiple interpretări ale structurilor, formelor şi în general a plurisemantismului ei (să ne amintim de diferitele analize şi schematizări ale fugilor lui Bach, realizate de exegeţi).

7 Xenakis Iannis: op.cit.

8 Idem.

9 La care, dacă se adăuga anularea unui alt parametru (de exemplu intensitatea), avem de-a face cu o polifonie defectivă de timbru şi intensitate.

10 Pianul reprezintă un nivel polifonic suprapus fugii.

11 Forma de fugă şi alte forme bazate pe procedeul imitaţiei vor fi discutate în capitolul destinat polifoniilor tipologiei spaţiale.

12 Pentru acest studiu, autoarea a folosit doar o parte din lucrările cercetate.

13 Această ierarhizare ţine cumva de însăşi evoluţia muzicii şi a notaţiei muzicale; mai întâi s-au conştientizat înălţimile şi duratele, mai apoi nuanţele, iar explorarea timbrală este o preocupare a secolului nostru.

Şerban NICHIFOR

Mistica lui Debussy şi revelaţia universului supratonal

Motto:

"Muzica este cu siguranţă arta cea mai apropiată de natură (...) Doar muzicienii au privilegiul de a capta toată poezia nopţii şi a zilei, a pământului şi a cerului, doar ei pot reconstitui atmosfera, doar ei pot sesiza ritmul imensei Vibraţii..."

Claude Debussy [1]

Ipoteză

În finalul amplului său studiu dedicat *Pentatonismelor la Debussy*, Constantin Brăiloiu semnala faptul că genialul compozitor francez a sintetizat "un nou limbaj, nu atonal, nici politonal propriu-zis, ci oarecum <<**supratonal**>>"[2]. Voi încerca în cele ce urmează să definesc acest inedit termen ce pare să sugereze esenţa **supranaturală** a Revelaţiei Divine în ipostaza ei sonoră.

Viziunea lui Debussy a fost una eminamente **panteistă,** ilustrând **ideea contopirii sunetului uman cu Vibraţia cosmologică a naturii** [3], **ce reprezintă starea imanentă a Fiinţei lui Dumnezeu**. Astfel, într-o scrisoare adresată editorului său Jacques Durand [4], Debussy îşi mărturisea dorinţa intimă de "a dirija muzica Sferelor" - desigur, într-o supremă Liturghie Cosmică [5], deoarece muzica este şi o "ştiinţă ermetică", o veritabilă teologie demnă de a fi instituţionalizată printr-o "Societate Esoterică"[6]. Reliefând **constituţia mistagogică a artei sunetelor**, el condamna totodată demitizarea antropocentristă, acea acţiune de "distrugere a tainei" iniţiată de oamenii ce "par să uite că le era interzis în copilărie să deschidă burţile păpuşilor (aceasta constituind chiar o crimă împotriva misterului); ei continuă însă să-şi vâre esteticul lor nas acolo unde nu le fierbe oala. Dacă nu mai spintecă păpuşile, în schimb ei explică, demontează şi, cu răceală, ucid misterul..."[7].

Atitudinea lui Debussy era evident **apofatică, agnostică:** "lumea exterioară aproape nu mai există pentru mine"[8] - afirma el claustrat în sine însuşi, predicând - ca un adevărat mistic - trăirea tainei incognoscibile şi deschiderea necondiţionată a sufletului spre contopirea impersonală cu Dumnezeu în natură: "când asişti la acea feerie de fiecare zi care este apusul soarelui, îţi vine vreodată în minte să aplauzi? (...) te simţi prea neînsemnat în faţa Lui şi nu eşti în stare să I te încorporezi prin sufletul tău..."[9]. În raport cu natura - ca mediu propice teofaniilor -, cultura umană pare sterilă, pierzându-şi orice semnificaţie; "să vezi soarele răsărind este mai

folositor decât să asculţi *<<Simfonia Pastorală>>!* La ce e oare bună arta voastră aproape de neînţeles?" - întreabă şi se întreabă compozitorul, ascuns sub masca Domnului Croche[10].

Abolind legile artificiale ale academismului steril, Debussy a reuşit să-şi edifice impresionantul sistem componistic exclusiv în baza **ordinii arhetipale a naturii**, aşa cum Manet, Monet, Cézanne şi Mallarmé elaboraseră, în pictură şi, respectiv, în poezie, teoria **"plein air"**-ului[11]. În acest sens, compozitorul preciza că "disciplina trebuie căutată în libertate şi nu în formulele unei filosofii vetuste, bune doar pentru cei slabi. Să nu asculţi de sfaturile nimănui, decât poate de cele ale vântului ce trece şi ne istoriseşte povestea lumii...". Fără a dezvălui taina ordinii naturale implicite, Debussy îi evidenţiază doar efectul benefic, căci **"nu există teorie; trebuie doar să asculţi - plăcerea este legea"**[12].

Acest hedonism este însă aparent, căci el ascunde - precum masca Domnului Croche - o tulburătoare concepţie **eshatologică,** guvernată de **mitul acvatic al scufundării**[13], **într-o iniţiatică "progresie a groazei"**[14], **spre Abisul imanent ("Deus Otiosus"), spre Neantul originar**... În aceeaşi cheie panteistă (amintind de vishnuismul "Bhagavatei Purana", ca şi de primele versete ale poemului babilonic al creaţiei "Enuma Elish") putem tălmăci atât sensul ocult al unor axiome debussyste (ca de pildă: "sunetul trebuie înecat"[15], sau "continui să plutesc, să lâncezesc în uzinele Neantului"[16]), cât şi **geotropismul pozitiv** al muzicii sale. Acest aspect - al atracţiei gravitaţionale, al imersiei spre un Centru misterior ascuns în adâncuri - s-a manifestat implicit (prin direcţionarea liniilor melodice şi a armoniilor spre o Fundamentală virtuală), dar şi explicit, ca de pildă în *Catedrala scufundată,* în *Prăbuşirea Casei Usher* şi în *Pelléas et Mélisande.* În acest ultim caz, momentul simbolic - cu evidente conotaţii erotice - al pierderii inelului nupţial în "atractiva profunzime" a fântânii este confirmat şi printr-o prăbuşire cosmică ("oh! toutes les étoiles tombent!"), ca un sinistru semn al Apocalipsei...

În *Prăbuşirea Casei Usher*, eschatonul este perceput filosofic printr-o imagine mult mai complexă sub raport semantic: în lumina însângerată a lunii pline (marcând - în plan cosmic - Destinul implacabil), Casa impunătoare, dar grav fisurată în infra-structură (ca simbol al pseudoculturii antropocentriste) se scufundă în mlaştina adâncă şi lâncedă, spre Neantul primordial, aşa cum - **in illo tempore** - Atlantida dispăruse în Abisul oceanului. Moartea, neantizarea este cu atât mai înfiorătoare cu cât ea se produce în linişte, într-o aparentă "normalitate"... În planul paralel al tragediei personale a compozitorului, Casa Usher se identifică cu locuinţa pariziană a lui Debussy, fisura imperceptibilă dar fatală este boala ascunsă şi incurabilă de care acesta suferea, pietrele casei sunt mineralele radioactive cu care se trata, eroul Roderick este chiar autorul, aşa cum sora - îngropată de vie! - a eroului, Lady Madeline, este personificarea Muzicii pierdute pentru totdeauna, iar Doctorul diabolic - o reîncarnare a Morţii. În final, desigur, toţi vor (vom) pieri o dată cu Casa - adică cu efemera noastră civilizaţie antropocentristă, ce se va scufunda în Neantul de dincolo de timp şi spaţiu...

Mesajul este cu-adevărat nimicitor şi, probabil, scrupulele, superstiţia (frica de a nu provoca forţele malefice), dar şi perfecţionismul compozitorului în faţa a ceea ce ar fi trebuit să-i fie opera capitală, l-au împiedicat pe Debussy să-şi desăvârşească această "creaţie virtuală" ce l-a obsedat timp de aproape 30 de ani: din 1890, până în ultimele clipe de viaţă... Au rămas doar libretul şi câteva schiţe, în care remarcăm un detaliu de maximă importanţă: **centrul gravitaţional ce determină scufundarea implacabilă în non-existenţă este reflectat sonor printr-o fundamentală cu caracter virtual**, proiectată în zona infrasunetelor, o "fundamentală a fundamentalelor" situată dincolo de pragul nostru auditiv inferior, dar şi de conştiinţa noastră. **Natura hylogenică a esteticii lui Debussy, fluiditatea formelor, ritmurilor şi modurilor sale se încadrează perfect în imaginea mitului acvatic, surprinsă de Mircea Eliade în** ***Tratatul de Istoria Religiilor***: "Apele nu pot depăşi condiţia **virtualului,** a germenilor şi a latenţelor. Tot ce este **formă** se manifestă **deasupra** Apelor, desprinzându-se de Ape. În schimb, de îndată ce s-a desprins de Ape, încetând de a mai fi virtuală, orice <<formă>> cade sub legea timpului şi a vieţii; dobândeşte limite, cunoaşte istoria, participă la devenirea universală, se descompune şi sfârşeşte prin a-şi istovi substanţa, dacă nu se regenerează prin imersiuni periodice în ape, dacă nu repetă <<potopul>> urmat de <<cosmogonie>>"[17].

Astăzi, după opt decenii de la dispariţia sa fizică, Debussy a rămas aceeaşi personalitate emblematică a muzicii secolului XX, dar şi acelaşi creator misterios, acelaşi profet hermetic, acelaşi "om necunoscut". În ciuda numeroaselor exegeze ce i-au fost dedicate, nimeni nu a reuşit încă să surprindă adevărata esenţă a minunatelor sale sonorităţi, a acelor veritabile **"realităţi** - pe care imbecilii le numesc <<impresionism>>"...[18]. "Formă liberă", "scriitură modală", "scări penta- şi hexatonice", "cromatizări", "culori sonore" (pulverizări timbrale", "duplicaţie"[19], "geotropism pozitiv"[20] - iată câteva dintre etichetele ce s-au aplicat creaţiei lui Debussy, fără a se sesiza însă faptul că toate acestea nu reprezintă decât **manifestările exterioare, periferice ale unui sistem complex**, pe care Brăiloiu - aşa cum am mai arătat - l-a numit **"supratonal",** dar pe care **nimeni nu a reuşit încă să îl descopere la nivelul fenomenologic, al principiului generator.**

Concluzie

Reunind tonalismul şi modalismul (atât în ipostaza diatonică, cât şi în cea cromatică), supratonalismul lui Debussy are un caracter **anamorfotic**[21] **integrator, cosmic**, în perfectă consonanţă cu estetica panteistă, dezvoltată în lumina **configuraţiei armonice a macro-universului ("panarmonios Kosmou sintaxis"**[22]). Această ordine divină a "energiilor necreate"[23] se reflectă la nivelul micro-structural al sunetului prin **ordinea armonicelor naturale**, ce reprezintă şi o expresie a principiului "sectio aurea".

Aşadar, în interiorul sunetului se află şi "sămânţa", factorul germinator ce ordonează armonia supratonală a lui Debussy, căci, **analizând imaginea spectrală a tronsonului alcătuit din armonicele 1-32** (cu menţiunea că armonicele pare nu

sunt decât o proiecţie, o reduplicare a celor impare), **vom întâlni toate elementele constitutive ale limbajului său componistic inconfundabil** - de la scările modale specifice, până la unele înlănţuiri şi suprapuneri acordice inexplicabile din altă perspectivă (ca de pildă relaţia dintre trisonul major al treptei I şi cel minor al treptei a V-a, sau conexiunea acordului de septimă pe dominantă cu acordul mărit cu septimă mică pe treapta a IV-a). Forţa quasi-gravitaţională ce atrage aceste acorduri aparent disjuncte spre un Sunet Fundamental comun (ce este uneori în stare virtuală, "ascuns" în zona inaudibilă a infrasunetelor) se manifestă prin geotropismul pozitiv al entităţilor armonice, ca şi al desenelor melodice consecvente - cu determinări directe în planurile adiacente de natură formală, dinamică, agogică, ritmică, precum şi în domeniul tehnicii de orchestraţie.

Putem astfel afirma că **toate componentele limbajului debussyst de factură supratonală sunt reductibile fenomenologic la şirul armonicelor naturale şi depind, în consecinţă, de un Sunet Fundamental - audibil sau inaudibil (virtual).** În această perspectivă cosmologică, dar şi soteriologică este semnificativă **proiecţia imaginii mântuitoare a Sfintei Cruci**, prefigurate prin armonicele 6-8-9-12, ce alcătuiesc (în ordinea 8-6-9-8-12) **motivul teofanic** dezvoltat în "Martiriul Sfântului Sebastian", ca şi în numeroase alte creaţii reliefând **creştinismul cosmic** al celui ce visa, înaintea morţii, să facă "o plimbare pe lumea cealaltă"[24], după o viaţă marcată "de nădejde... apoi de deznădejde şi, în final, plină de vid..." [25].

Demonstraţie

"Încerc să desluşesc, de-a lungul lucrărilor, mişcările multiple care le-au făcut să se nască şi ceea ce surprind ele ca viaţă lăuntrică; nu sunt oare toate acestea cu mult mai interesante decât jocul care constă în a le demonta ca pe nişte ceasuri ciudate?"[26] - scria Debussy, mărturisindu-şi rezerva faţă de anumite tehnici de analiză pur speculative, ce se concentrează pe detalii nefuncţionale, nesemnificative în raport cu ansamblul realităţilor acustice.

La rândul meu, încercând să evit pericolul speculaţiilor, voi limita "textul literar" la aceste rânduri, propunând în schimb **o serie de scheme şi exemple muzicale comentate "ad hoc"**, ce ilustrează în mod sintetic **originea spectrală a sistemului supratonal**, ca şi **legăturile "mişcărilor multiple" ale sunetelor armonice cu "viaţa lăuntrică" a creaţiilor lui Debussy**. Astfel, într-o perspectivă lărgită, această secţiune pur demonstrativă include şi **unele aspecte meta-muzicale, relevând influenţa unor factori ambientali asupra operei marelui compozitor** [27].

Figura I ilustrează **caracterul panteist al sistemului lui Debussy - într-o perspectivă generală, surprinsă holistic, din patru unghiuri diferite** (aceste elemente parţiale având capacitatea de a compune o realitate supraordonată):

- a.) - o **proiecţie globală** a viziunii panteiste ca imagine a vibraţiei (undei sonore) cosmogonice (cf. "Bhagavad-Gita" X, [25]) generate **ex nihilo**, prin relaţia explozie (ventru)/implozie (mod), respectiv prin raportul diferenţiere (entropie)/integrare (ordine). Într-un tablou şi mai abstractizat (cf.Adrian Pătruţ) - *"De la normal la paranormal"* - vol.I, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1991, pag.16), se pot determina următoarele echivalenţe: **continuum sonor = continuum material; realitate fonică = realitate fizică; noemă = bioplasmă; fonemă = substanţă** - schema rămânând însă aceeaşi.

- b.) - o **detaliere** a imaginii precedente, o "descifrare" în "cheia" sistemului debussyst, reliefând **coloana infinită a spectrului armonic şi tronsoanele modale specifice** (de pildă, hexatonalul este prefigurat în zona 7-11, iar pentatonicul prin armonicele 8-9-10-12-13). În paralel, sunt propuse şi eventuale **echivalenţe teologice** ale secţiunilor înscrise între Fundamentală/"Deus in 1" (monoteism) şi Armonicele Infinite / "Deus in " (panteism) - luând în considerare şi geotropismul pozitiv al dinamicii naturale.

- c.) şi d.) - **"amprente" arhetipale** (monogramă = mandală; melogramă = mantră), ce reliefează configuraţia circulară (repetitivă) şi geotropică a sistemului. Realizată chiar de Debussy în maniera "Art Nouveau" a epocii sale, **monograma** reprezintă o stilizare, o îmbinare a literelor iniţiale **c.** şi **d.** într-un unic semn distinctiv (oarecum analog literei ebraice "pei"). Referitor la importanţa monogramei, este edificator faptul că marele compozitor a insistat ca toate partiturile sale să poarte, în zona centrală a copertei, această pecete cu valenţe mistagogice. Semnul pare astfel să sugereze atât o mandală budistă (adică un cerc magic, o cosmogramă - ca spaţiu sacru în *"Tantrayana"),* cât şi binecunoscuta imagine simbolică a dualismului taoist (binomul Yin-Yang). Dacă utilizarea monogramei este explicită, în schimb **melograma** are un caracter implicit. În iulie 1909, Debussy compunea *"Hommage a Haydn",* deducând motivul generator (si-la-re-re-sol) cu ajutorul "Tabelului lui Écorcheville", prin translarea în spaţiul sunetelor muzicale a literelor ce alcătuiesc numele clasicului vienez. Este posibil aşadar ca Debussy să îşi fi codificat sonor, cu ajutorul aceluiaşi "Tabel", şi propriul nume, sintetizând astfel un fermecător motiv pre-pentatonic (re-mi-si-sol-mi-mi'-re), pe care îl întâlnim în texturile mantrice ale creaţiilor sale. În ceea ce mă priveşte, am "descoperit" această melogramă în 1998, incluzând-o în finalul lucrării mele *"Hommage a Debussy".*

Figura II insistă asupra **domeniului continuum-ului spaţio-temporal**, reliefând - în cadrul sistemului supratonal al lui Debussy - **conexiunile duratelor şi frecvenţelor**, ca ipostaze ale unei aceleiaşi esenţe transcendentale. Sunt astfel evidenţiate: a.) **echivalenţa unităţilor** (1 Hertz = 60 Metronom Mälzel); b.) **configuraţia continuum-ului** (departajând zona Fundamentalelor virtuale de cea audibilă); c.) **registrul infrasonor, ce determină tempoul la nivelul Fundamentalelor virtuale; d.) două exemple de "rezonanţă" spaţiu-timp**, extrase din creaţia lui Debussy (*"Études"* - XII, m.153-155; *"Jeux"* - m. 5-6).

Figura III sintetizează o serie de **elemente morfologice expuse de Claude Debussy** în octombrie 1889, cu ocazia unei conversaţii avute cu fostul său profesor Ernest Guiraud. Acest deosebit de interesant dialog (ce include şi câteva elocvente exemple muzicale) a fost notat de compozitorul Maurice Emmanuel şi reprodus în monografia lui Edward Lockspeiser *("Debussy. His life and mind"*, vol.I, London-New York, Cassell-Macmillan, 1962-65, pag.204-208). Este semnificativ modul în care **Debussy împărţea octava în 36 de unităţi constitutive** (12 semitonuri ascendente + 12 semitonuri descendente + 6 tonuri ascendente + 6 tonuri descendente), într-un context ce admitea * atât paralelismele, "disonanţele" nerezolvate, notele "străine" şi "falsele" relaţii interzise în armonia clasică cât şi "îmbogăţirea" scării tonale cu alte scări din sisteme diferite - **toate însă reductibile fenomenologic la ordinea armonicelor naturale** (aşa cum am demonstrat şi în Fig.I - b).

* cf. René Lenormand - *"Étude sur l'harmonie moderne"*, Ed.Max Eschig, Paris, 1912.

Figura IV - având o structură mai specială - încearcă să sugereze acel inefabil proces panteist al **influenţei mediului ambiant asupra sensibilităţii auriculare a lui Debussy**, marcând pe o hartă a zonei pariziene Bois de Boulogne (ce includea şi locuinţa compozitorului în perioada 1905-1918) diversele surse sonore reflectate (explicit sau implicit) în diferite lucrări: 1.) **casa lui Debussy** *("Prăbuşirea casei Usher");* 2.) **Cazarma de jandarmerie** *("En blanc et noir");* 3.) **Linia ferată de centură** *("Sonata pentru violoncel şi pian");* 4.) **Natura hierofanică** (*"Jeux");* 5.) **Cursele hipice** *("Mouvement").* Sunt inserate în acest sens şi comentarii extrase din corespondenţa compozitorului.

În încheiere, doresc să fac o mărturisire: am redactat prezentul studiu în paralel cu elaborarea operei *Martiriul Sfântului Claude*, ce evocă ultimii ani de viaţă ai lui Debussy. Investigaţia muzicologică a beneficiat astfel şi de apofatismul travaliului componistic, în virtutea faptului că, aşa cum remarca şi genialul muzician, "noi suntem implicaţi în aventurile în care ni se angajează imaginaţia", iar "spiritul suflă acolo unde vrea el"...[28] Pot afirma că am avut şansa de a pătrunde, chiar şi virtual, în intimitatea unei vieţi şi a unei epoci trecute, cu luminile şi umbrele ei inefabile... Nu voi uita niciodată această experienţă retrocognitivă, hierofanică, consumată la frontiera visului cu realitatea - experienţă ce mi-a revelat şi sensul profund al întrebării retorice a Domnului Croche: **"cunoşti vreo emoţie mai frumoasă decât aceea oferită de om necunoscut (...), a cărui taină ţi se dezvăluie din întâmplare?"**[29]

Fig. I - Aspecte cosmofonice și hermeneutice (a-d)

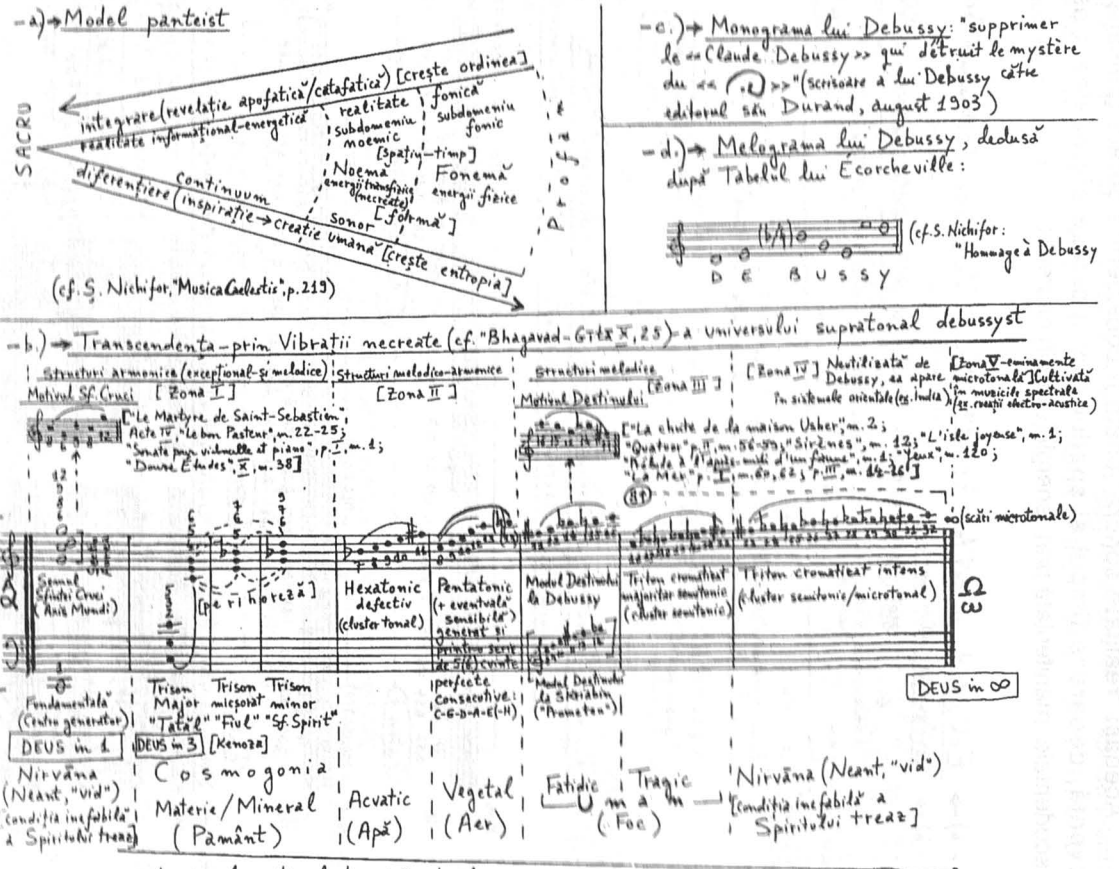


Fig.II

Continuum-ul spaţio-temporal în muzica lui Debussy (a – d)

Aceeaşi "realitate sonoră" poate fi considerată durată (pulsaţie) sau frecvenţă, deoarece timpul şi spaţiul sunt ipostaze ale aceleaşi esenţe transcedentale, manifestată prin "energii (vibraţii) necreate".

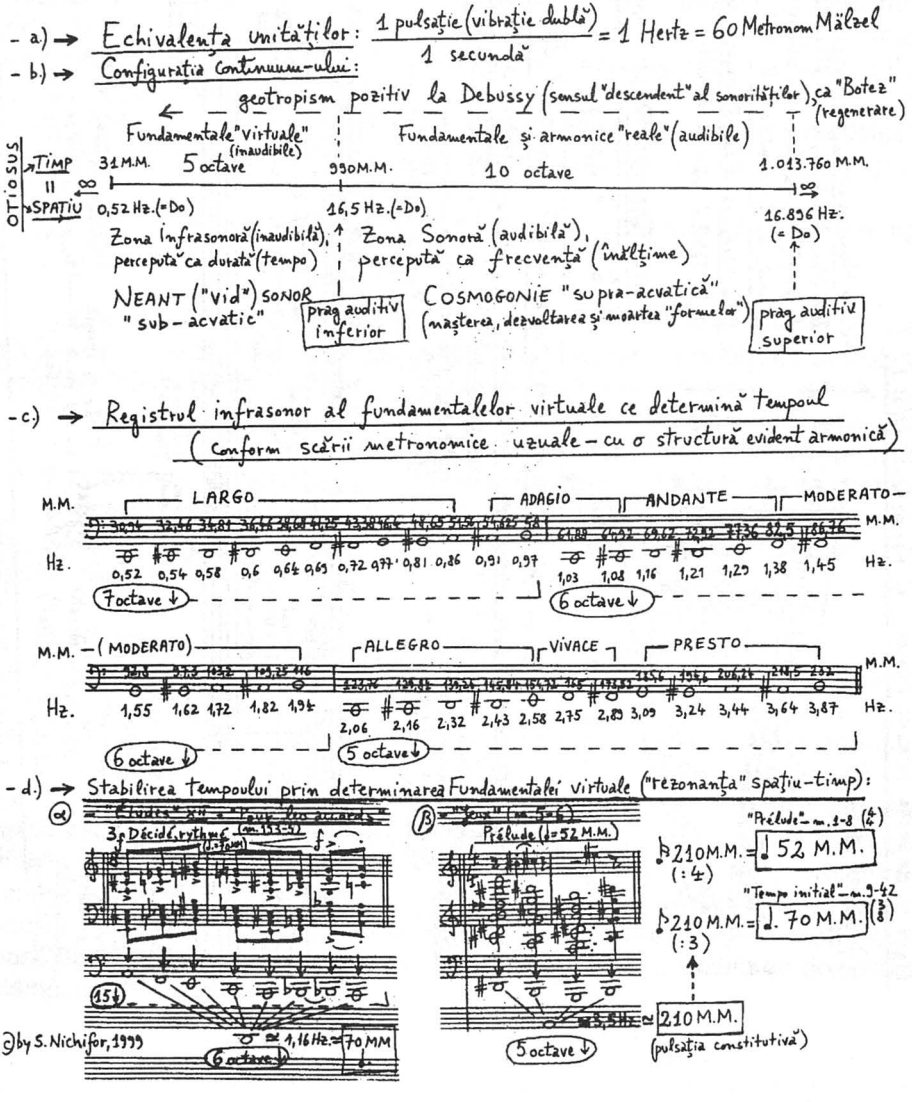
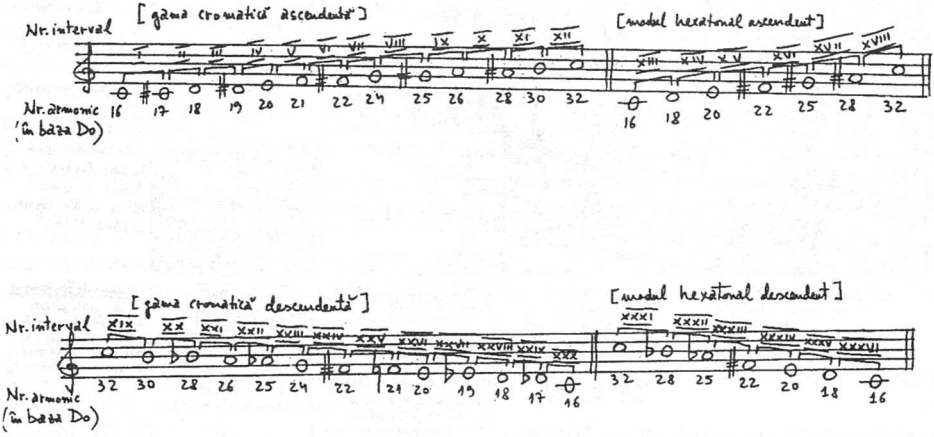


Fig.III - Morfologia universului supratonal în concepţia lui Debussy:

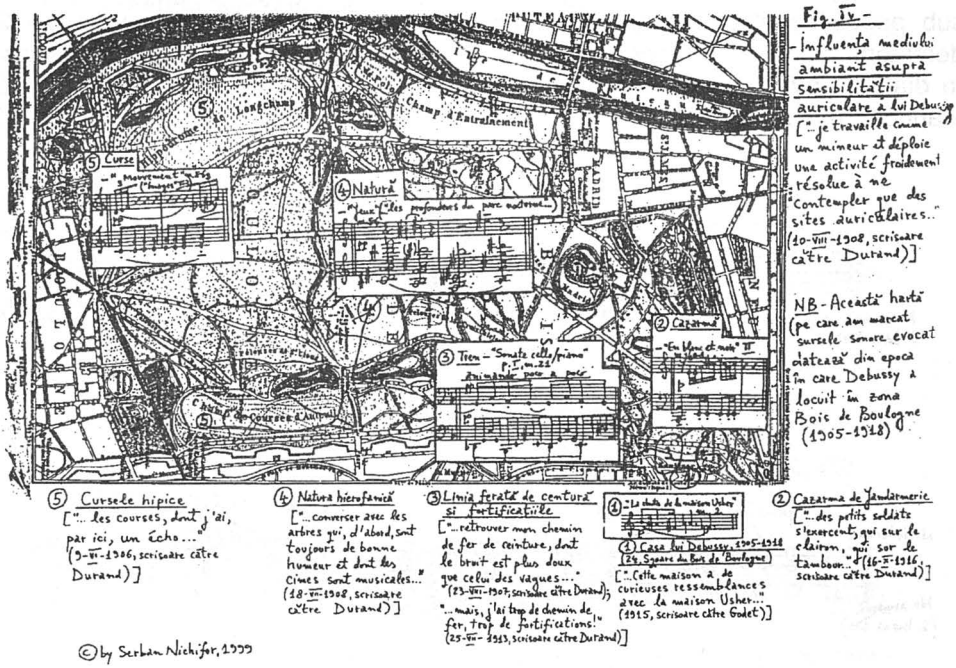
împărţirea octavei în 36 (în loc de 26) de intervale constitutive, diferenţiate sub aspect cantitativ (secunde mici/mari) şi ca sens (ascendent/descendent) - "24 demi-tons = 36 tons (!) dans l'octave, avec 18 degrés differents" (Claude Debussy, în dialogul avut în octombrie 1889 cu fostul său profesor Ernst Guiraud - cf. Maurice Emmanuel).



Principii generale:

- ponderea apofatismului radical în elaborarea componistică;
- importanţa dimensiunii onirice, exacerbate prin asocierea simbolurilor ("visul unui vis");
- ambiguitatea expresiei, a culorilor cenuşii ("camaieu-grisaille");
- eliminarea "dezvoltărilor" convenţionale;
- pentru lucrările lirice, utilizarea economică a vocii şi esenţializarea libretului structurat în scene mobile, variate, fără respectarea celor trei unităţi;
- scara tonală îmbogăţită cu alte scări din sisteme diferite, într-o perspectivă integratoare, supratonală;
- eliminarea antagonismului major/minor, prin combinarea liberă a terţelor mari şi mici în modulaţii flexibile ("modul este acela pe care cineva se întâmplă să îl aleagă pe moment - e ceva schimbător... Oricine poate să călătorească acolo unde pofteşte şi să plece pe orice uşă..."); acorduri incomplete, "plutitoare" ("tonul trebuie înecat...");
- importanţa nuanţelor în echilibrarea sonorităţilor.

Fig. IV



NOTE

1 În revista S.I.M., Paris, noiembrie 1913.
2 Constantin Brăiloiu - *"Opere"*, vol.I, Ed.Muzicală, Bucureşti, 1967, p.453.
3 *"Bhagavad-Gita" ("Cântecul Domnului")* X, 25;
- Pr.Prof.Dr. Alexandru Stan, Prof.Dr. Remus Rus - *"Istoria Religiilor"*, Ed. I.B.M.B.O.R., Bucureşti, 1991, p.212-231;
- Prof.Dr. Remus Rus - *"Concepţia despre om în marile religii"* (teză de doctorat), "Glasul Bisericii" Nr.5-6/1978, Bucureşti.
4 "*Lettres de Claude Debussy a son éditeur*", Ed.Derand, Paris, 1927, p.183 (scrisoare din 22.VII.1917).
5 Hans-Ura von Balthasar - *"Liturgie cosmique"*, Paris, 1947.
6 *"Correspondance inédite de Claude Debussy et Ernest Chausson"*, "Revue Musicale" XII/1925, Paris (scrisoare din 1893).
7 Claude Debussy - *"Domnul Croche antidiletant"*, Ed.Muzicală, Bucureşti, 1965, p.7.
8 *"Lettres..."*, *op.cit.* p.62 (scrisoare din 18.VII.1908); imaginea este conformă şi doctrinei vedice, ce consideră realitatea drept vis sau iluzie ("maya").
9 Claude Debussy, *op.cit.*, p.5.
10 *Ibidem*, p.10.
11 Jean Pierre Faye - *"Musique de l'open air zwischen drei Sprachen"*", "Musik-Konzepte" 1-2/1981

(Claude Debussy), München, p.42-51.

12 Edward Lockspeiser - *Debussy. His life and mind, Ed. Cassell-Macmillan*, London-New York, 1962-65, p.207 (conversaţia lui Debussy cu fostul său profesor de compoziţie Ernest Guiraud, ce a avut loc în 1899 şi a fost consemnată de Maurice Emmanuel).

14 *Lettres..., op.cit.*, p.85 (scrisoare din 8.VII.1910).

15 Edward Lockspeiser, *op.cit.*, p.206 (conversaţia cu Guiraud).

16 *Lettres..., op.cit.*, p.41 (scrisoare din 18.VI.1906).

17 Mircea Eliade - *Tratat de Istoria Religiilor*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1992, p.203.

18 Lettres..., op.cit., p.58 (scrisoare din III.1908).

19 Edward Lockspeiser, *op.cit.*, p.231-232 (scrisoarea lui Paul Gilson despre stilul lui Debussy, adresată în 1907 lui Ernest Closson; acest document muzicologic reprezintă o primă semnalare a procedeului duplicaţiei la Debussy);

- André Schaeffner - *"Debussy et ses rapports avec la musique russe"*, în "Musique russe", vol.I, Paris, 1953 (acest studiu dezvoltă ideea duplicaţiei la Debussy).

20 Vladimir Jankélévitch - *Debussy et le Mystere, Cahiers de Philosophie*, Neuchâtel, 1949;

- Vladimir Jankélévitch - *La Vie et la Mort dans la Musique de Debussy*, "Langages", Ed. de La Baconniere, 1968, p.14 (ilustrând geotropismul pozitiv prin linia descendentă a multor fraze din muzica lui Debussy, autorul afirmă că această linie "pare să vizeze un punct în infinit, mai grav decât Gravul absolut şi dincolo chiar de Non-Existenţă");

- Josephe M.Bell - *"Les Ecrits de Debussy"* (lucrare de studiu şi cercetare), Université de langues et lettres, Grenoble, 1937, p.53.

21 Şerban Nichifor - *"Anamorfoza sonoră"*, Rev. "Muzica" Nr.6/1985, Bucureşti, p.18-21;

- Şerban Nichifor - *"Musica Caelestis - anamorfoza Sacrului în arta sunetelor"* (teză de doctorat), Universitatea de Muzică din Bucureşti, 1994;

- Şerban Nichifor - *"Spiritualitatea apostolică şi formalismul sectant în dezvoltarea muzicii creştine"* (teză de licenţă), Facultatea de Teologie a Universităţii din Bucureşti, 1994, p.94-95.

22 Sfântul Atanasie cel mare - *"Contra Gentes"* 38, 39;

- Pr.Prof.Dr. Dumitru Gh.Popescu - *"Teologie şi cultură"*, Ed. I.B.M.B.O.R., Bucureşti, 1993, p.79 şi 106.

23 André de Halleux - *"Palamisme et scolastique"*, Revue Théologique de Louvain, 1965, p.431.

24 *"Lettres..."*, *op.cit.*, p.187 (scrisoare din IX.1917).

25 *"Correspondances de Claude Debussy et Pierre Louys (1893-1904)"*, Librairie José Corti, Paris, 1945. Această interesantă mărturisire a lui Debussy are un evident caracter alegoric; astfel, expresia "plină de vid" nu este un nonsens, deoarece "vid" în limba sanskrită este rădăcina cuvântului "veda", ce desemnează cunoaşterea mistică. Aşadar, viaţa compozitorului a fost marcată "de nădejde, ... apoi de deznădejde şi, în final, plină de cunoaştere." În *"Dharma"* lui Buddha, etapa purificării (prin anihilarea dorinţei/nădejdei, producătoare de suferinţă/deznădejde) duce la nivelul superior al cunoaşterii, adică al iluminării (aceasta fiind şi semnificaţia "vidului" Nirvanei). Desăvârşind urcuşul spiritual, creştinismul (ca religie absolută, prin întruparea Logosului) implică şi faza supremă a deificării (îndumnezeirii), accesibile doar sfinţilor, ce se unesc personal cu Dumnezeu prin "energiile necreate" ce emană din Fiinţa Sa incognoscibilă. În cazul lui Debussy, "energiile necreate" s-au ipostaziat în divine unde sonore...

26 Claude Debussy, *op.cit.* p.12.

27 "... ce sentiment insupportable que j'ai parfois de vivre dans une ville d'exil..." - în *"Lettre a 2 amis"*, Librairie José Corti, Paris, 1942 (scrisoare din 1910, adresată lui Robert Godet).

28 Dr.Pasteur Vallery-Radot - *"Tel était Claude Debussy"*, Ed.Juillard, Paris, 1985 (scrisoare din 19.V.1917).

29 Claude Debussy, *op.cit.*, p.12.

Şerban NICHIFOR

LA MYSTIQUE DE DEBUSSY ET LA RÉVÉLATION DE L'UNIVERS SURTONAL

- synopsis -

Avant tout, l'auteur tient a remercier cordialement a la direction de la *Bibliotheque Nationale de France*, a Monsieur *Jacques Berlie*, directeur du *Musée Claude Debussy* de Saint-Germain-en-Laye, a Monsieur *Boudewijn Buckinx*, compositeur et producteur de la VRT-Radio 3 de Bruxelles et a Monsieur *Raoul De Smet*, compositeur et président de la Fondation Orpheus d'Anvers, pour la si précieuse aide offerte dans la phase de documentation.

Cet essai propose en fait *une nouvelle perspective dans l'analyse holistique du systeme "surtonal"* (Constantin Brăiloiu) *synthétisé dans la création de Claude Debussy, comme réflexion de l'essence surnaturelle de la Révélation Divine.* L'agnosticisme panthéist de ce génial compositeur français a été fondé sur l'idée de *l'union impersonnelle avec la Nature transcendantale*, sur le principe de *l'assimilation dans la "Vibration cosmogonique"* ("Bhagavad-Gita" X,25), car *"la musique est précisement l'art qui est le plus pres de la Nature (...) Seuls les musiciens ont le privilege de capter toute la poésie de la nuit et du jour, de la terre et du ciel, d'en reconstituer l'atmosphere et d'en rythmer l'immense Palpitation"* (Claude Debussy, Revue S.I.M., novembre 1913). Cette conception mystique, apophatique met en évidence l'archétype de *"l'ordre harmonique du Cosmos"* (Saint Athanase), mais aussi l'image du "mythe aquatique" (Mircea Eliade) *de la chute, de l'engloutissement dans l'abîme du Néant originaire* - comme réalités réfletées dans la musique par *l'ordre des harmoniques*, ainsi que par leur *géotropisme positif* qui "semble viser un point situé a l'infini, plus bas que le Bas absolu et au dela meme du Non Être" (Vladimir Jankélévitch, "La Vie et la Mort dans la Musique de Debussy", p.14).

C'est dans cette zone des sons fondamentals implicites et virtuels (inaudibles, situés sous la fréquence de 16,5 Hz) *qu'on peut découvrir les conversions et les intersections du Temps avec l'Espace*, déterminant les anamorphoses, les liaisons mysterieuses des tempos avec les échelles sonores. "Je continue a croupir dans les usines du *Néant"*, dans une vie "pleine d'espoir, puis de désespoir et, ensuite, pleine de Vide !" - se confessait Debussy a ses amis, mais pour lui *le Vide (ou le Néant) avait la signification du "veda" sanskrit: connaissance mystique, spiritualisation absolue!*

En conclusion, dans une perspective intégraliste, on peut affirmer que *les composantes du langage debussyste* (dans toutes ses dimensions spatio-temporelles, y compris les coordonnées dynamiques, agogiques et formelles) *sont réductibles phénomenologiquement a la réalité surordonnée (surtonale) de la configuration spectrale infinie et immuable du Son* - comme principe immatériel et incognoscible.

La démonstration de cette these est basée aussi sur les 5 illustrations annexées: *I.) Aspects cosmophoniques et herméneutiques* (a.) Modele panthéiste; b.) La transcendance - par Vibrations non-créés - de l'univers surtonal debussyste; c.) Monogramme de Debussy; d.) Mélogramme de Debussy); *II.) Le Continuum espace-temps dans la musique de Debussy* (a.) L'équivalence des unités; b.) La configuration du Continuum; c.) Le registre infrasonore des fréquences fondamentales virtuelles qui déterminent les tempo; d.) Établissement du tempo par la détermination du Son fondamental et virtuel - la "résonance" espace-temps); *III.) La morphologie de l'univers surtonal dans la conception de Debussy; IV.) L'influence du milieu ambiant sur la sensibilité auriculaire de Debussy.*

ENESCIANA

Vasile TOMESCU

George Enescu
exponent al sintezelor muzicale est-vest

Spaţiu în care civilizaţia şi cultura s-au format ca o continuă şi cuprinzătoare expresie a creativităţii umane, Europa comportă şi în domeniul muzicii raporturi organice între tradiţie şi nou, între autohton şi exotic, asimilând valori şi experienţe din cele patru puncte cardinale şi iradiind în aceleaşi direcţii lumina propriilor sale contribuţii la dezvoltarea artei sunetelor. Muzica europeană se situează prin vocaţia ei în avangarda demersurilor pentru promovarea unui **homo musicus** universal, pentru transgresarea limitelor în crearea, cunoaşterea şi aprecierea valorilor al căror specific reprezintă tocmai inefabilul, polivalenţa semantică, autonomia limbajului. Europa muzicală nu este însă o abstracţiune, o formulă generatoare, ci un orizont deschis tuturor esteticilor şi tehnicilor componistice şi interpretative, predilecţiilor stilistice, individualităţilor creatoare. O individualitate creatoare se profilează pe fundamentul naturii sale intrinsece şi evoluează într-un mediu dinamic în ceea ce priveşte influenţele şi experienţele.

Activ cu o totală dăruire de sine în calitate de compozitor, interpret, pedagog şi promotor în cadrul vieţii artistice europene şi mondiale într-o perioadă care precede şi depăşeşte prima jumătate a secolului al XX-lea, George Enescu, al cărui **credo** era înfrăţirea oamenilor de pretutindeni prin mijlocirea valorilor muzicii, a rămas fidel celor două componente ale personalităţii sale: cea românească, în sens specific, şi cea occidentală, ca imagine de ansamblu, ambele având un spaţiu geografic şi spiritual comun, spaţiul european. Muzicianul român se consacră astfel ca unul dintre exponenţii confluenţelor Est-Vest, atât de fertile în spiritualitatea europeană, acţionând din antichitatea clasică şi din primele secole ale erei creştine ca un principiu al vaselor comunicante cu efect revigorant, inovator.

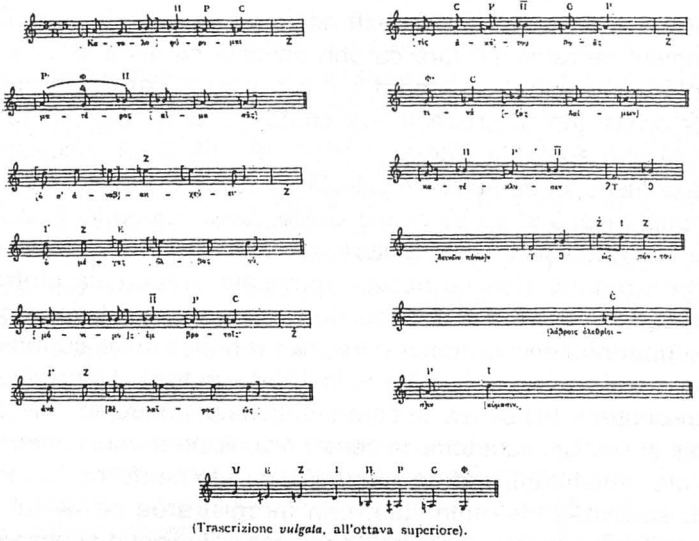
Fiu al pământului românesc, "paysan du Danube", cum l-a identificat occidentul, "geniu al expresivităţii", cum l-a caracterizat presa americană, Enescu este fructul zămislit în aria spiritualităţii româneşti şi pe care, cum spunea el însuşi, "anii l-au copt", afirmându-se ca violonist în orchestra condusă de Johannes Brahms, ca discipol al unor prestigioşi muzicieni vienezi şi parizieni, ca prieten şi coleg de conservator cu alţi viitori mari maeştri, ca participant la mişcarea artistică europeană şi mondială. De-a lungul unor etape capitale pentru devenirea muzicii în ansamblu - crepusculul romantismului, afirmarea curentelor inovatoare prin şcolile

franceză, germană, austriacă, integrarea în noile sisteme a exponenţilor melosului specific unor popoare din răsăritul şi vestul extrem al Europei -, Enescu a elaborat o operă componistică în care cele două componente menţionate sunt potenţate într-un echilibru permanent, nuanţat de la opus la opus, în raport cu diferitele proiecte de creaţie. Interpretarea dată de muzicianul român timp de decenii unui vast repertoriu de la preclasici la contemporani constituie o contribuţie proeminentă la cunoaşterea muzicii în spaţiul european şi extraeuropean. Acest fapt a avut un rol activ asupra propriei gândiri şi experienţe componistice a lui Enescu. Înzestrat cu o memorie muzicală devenită legendară, atras de tot ce întâlnea în viaţă mai colorat, mai elocvent, mai ardent, avea puterea rară de a desprinde din fenomenul sonor esenţa, sensul fundamental, aşa cum aflăm din caracterizările făcute de el unor muzicieni reprezentând şcoli şi epoci, din cugetările de profund adevăr privind rostul artei în viaţa omului, din propriile sale frământări creatoare. În compoziţiile sale Enescu a pus în lumină virtuţile latente ale monodiei folclorice, componentă nativă a fiinţei sale, ca şi virtuţile monodiei de tradiţie bizantină moştenită şi dezvoltată de poporul român. El a sublimat arhetipuri, caractere ale matricei stilistice genuine, structuri ritmice, modale, entităţi sonore netemperate. Arta sa ilustrează inconfundabile modalităţi de amplificare a melodiei prin eterofonie, evocată poetic ca "toarcerea firului băsmit" (Tudor Ciortea) şi ca "unduirea melodiei în propria albie" (Ştefan Niculescu), asemenea "spaţiului doinit" blagian; de potenţare a isonului, a recitativului cu obârşia în doină, baladă şi în psalmodie; de alternare modificată a melodiei după principiul cântării antifonale de strană; de elaborare a armoniei ca o proiectare pe verticală a melodiei; de cristalizare a formei ca un proces al variaţiunii perpetui, asemenea **cântecului lung** românesc tipic, cum releva Constantin Brăiloiu[1], pentru monodia din spaţiul mediteranean; de sugerare a tehnicii de execuţie şi a paletei timbrale specifice instrumentelor populare; de configurare a sonorităţilor cu efect poetic şi onomatopeic evocând pământul şi cerul patriei natale; de consacrare a unor embleme sonore ale "ordinei faste", ale spiritului hieratic românesc, ale lirismului şi reveriei. Fie că preiau şi dezvoltă melodii autentic folclorice, cum este cazul cu *Poema Română pentru orchestră Op.1, Rapsodia Română în la major Nr.1* şi *Rapsodia Română în re major Nr.2 Op.11 pentru orchestră,* fie că esenţializează melosul românesc, cum este cazul cu *Preludiu la unison* din *Suita pentru orchestră Nr.1, în do major, Op.9, Sonata pentru pian şi vioară Nr.3, "în caracter popular românesc", în la minor, Op.25, "Impresii din copilărie", Suită pentru vioară şi pian, Op.28, Suita pentru orchestră Nr.3, "Sătească", Op.27, Uvertura de concert pe teme în caracter popular românesc, în la major, Op.32,* fie că pun în valoare texte româneşti inclusiv aparţinând celui mai mare poet al neamului, Mihai Eminescu, sau din literatura universală, fie, în sfârşit, că reprezintă edificii sonore autohtone, pure, creaţiile enesciene în ansamblu sunt percepute de lumea artistică a occidentului ca expresii ale unei spiritualităţi venite din Est. Viziunea este corectă în măsura în care Est şi Vest semnifică orizonturi în cadrul cărora se individualizează ţări, şcoli, curente, personalităţi denotând concepţii şi sensibilităţi distincte, inconfundabile. Considerat

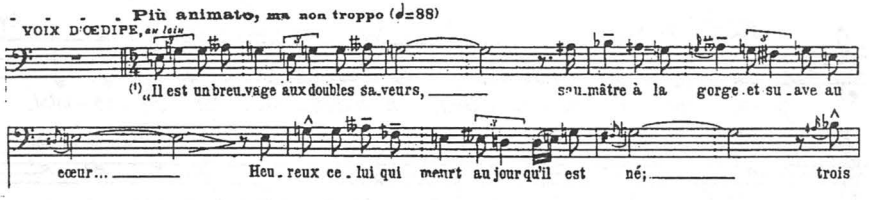
în ansamblu, Occidentul prezintă trăsături relativ unitare, dar privit în profunzime, acelaşi spaţiu însumează şcoli, direcţii şi individualităţi creatoare dintre care multe sintetizează valori şi experienţe ale artei est-europene şi extra-continentale. În cultura europeană, muzica lui George Enescu se defineşte ca o sinteză între spiritualitatea românească şi cea universală. Apartenenţa ei la spaţiul răsăritean este în fapt apartenenţa la spaţiul românesc cu adânci rădăcini în cultura antichităţii şi în arta viabilă din domeniul folclorului laic şi din domeniul muzicii sacre.

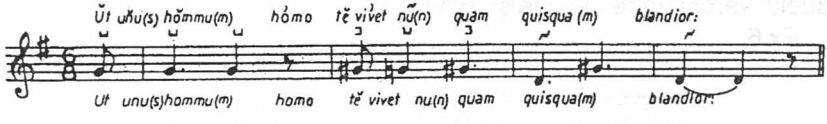
Aflată în plină ascensiune în repertoriul universal contemporan, tragedia lirică *Oedipe* de George Enescu este una dintre cele mai puternice concretizări ale confluenţelor artistice Est-Vest. Românească prin particularităţile de fond ale melosului dezvoltat la o tensiune rar atinsă în istoria genului, franceză prin poemul de o intrinsecă muzicalitate elaborat de Edmond Fleg ca şi prin "crearea" ei pe scena Operei Mari din Paris la 13 martie 1936, capodopera enesciană este occidentală prin descendenţa ei din vasta succesiune de contribuţii pe planul gândirii estetice şi al experienţei de elaborare componistică a genului. Acest fapt apare evident dacă avem în vedere că geneza operei s-a produs în Italia spre anul 1600 tot ca un apel la valorile culturii antice, aşa cum vor proceda la timpul lor Enescu şi Fleg. Dacă libretul s-a născut din ideea resuscitării mitului oedipian, având ca premisă creaţia triadei de corifei ai tragediei antice Eschil, Sophocle şi Euripide, muzica operei este mai puţin direct dar cu o maximă profunzime expresia afinităţilor faţă de spiritualitatea veche din spaţiul de origine a mitului. Încredinţat că "În muzica noastră predomină influenţa orientală", că aceasta din urmă "farmecă cel mai mult, ea ne face să visăm"[2], Enescu preciza în periodicul "Politica" din 5 februarie 1927, că a urmărit să situeze acţiunea operei *Oedipe* în atmosfera locului şi timpului de referinţă, fără ca prin aceasta să tindă la o reconstituire în sens arheologic-muzical. În acest scop s-a inspirat din somptuozitatea construcţiilor arhitectonice greceşti şi a căutat pe plan muzical să realizeze o corespondenţă prin apelul la elemente orientale. Ori, după succesive aduceri la lumină ale documentelor de notaţie muzicală aparţinând Greciei antice realizate de muzicieni eruditi începând cu Vincenzo Galilei, tatăl celebrului fizician, în anii în care Enescu concepea şi elabora partitura operei au fost efectuate noi identificări şi decodificări de manuscrise cu notaţie muzicală grecească dintre care unul integrează cuceririle acesteia în sistemul de valori ale culturii latine, conform **infra;** sinteza descoperirilor în domeniul care ne preocupă este cuprinsă în cartea publicată de Théodore Reinach la Paris în 1926 sub titlul *La musique grecque*[3]; rezultatele evidenţiate aici şi cele la care s-a ajuns prin cercetări efectuate ulterior de muzicologi şi elenişti, sunt temeiul pentru actualizarea unui cuprinzător **corpus** de melodii ale antichităţii, redate monodic, cu elemente de heterofonie şi în asociaţie cu sonorităţi instrumentale, prin înregistrarea pe discul intitulat *La Musique de la Grece Antique* elaborat de Gregorio Paniagua şi ansamblul *Atrium*

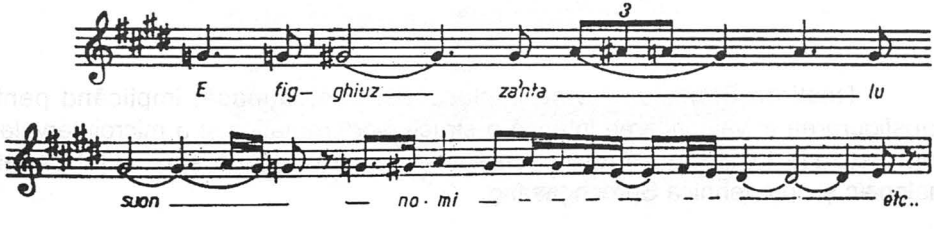
Musicae de Madrid şi editat de *Harmonia Mundi, 1015*, Paris. Pornind de la aceste importante contribuţii aduse la cunoaşterea muzicii din antichitatea clasică greco-romană iar pe de altă parte luând în consideraţie demersul unor exegeţi ai operei enesciene, cum sunt Octavian Lazăr Cosma [4] şi Myriam Marbé [5], putem propune astăzi noi argumente privind climatul spiritual care a prezidat la configurarea melosului caracteristic tragediei lirice *Oedipe*. Avem astfel mai întâi în vedere *Stasimo*, strofă corală pe versurile nr.338-343 din tragedia Ὀρέστης de Euripide, scrisă la Athena şi reprezentată în anul 408 î.d.Chr., a cărei muzică s-a păstrat în notaţie vocală pe un papyrus din secolele III-II, descoperit la Hermopolis Magna, în Egipt, cf. *Papyrus Wien G 2315*. Spectacolul cu *Oreste* se afla în evidenţa lui Satyros Callatianos, supranumit Peripatheticul, erudit originar din Callatis, pe ţărmul românesc al Mării Negre, activ în secolul al III-lea î.d.Chr., autorul *Biografiei lui Euripide* scrisă pe un papyrus descoperit la Oxyrhynchos, în Egipt; potrivit acestui document[6] precum şi altor scrieri ale autorilor antici, Euripide, devenit celebru în calitate de poet-dramaturg şi compozitor, atribuia un rol însemnat monodiei corale de expresie tensionată, configurată în armonii (=moduri) cromatice şi mai ales enarmonice; textul tragediei *Oreste* reliefează ideea destinului nestatornic hărăzit de zei muritorilor; monodia corală este compusă în metru dochmiac 3+5 U - - U - sau U - / - U - corespunzând combinaţiilor unui iamb ⏑ – cu un bacheu ⏑ – – putând avea în planul organizării ritmice a monodiei aspectul ⏑ – – ⏑ – propriu pentru sugerarea stării de maximă încordare; armonia (=modul) este de tip hipolydian enarmonic

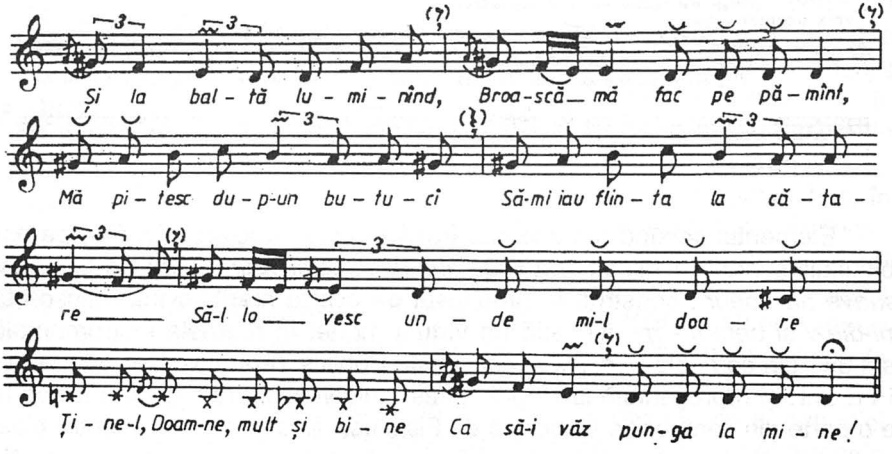
Ex.1[7]

(Trascrizione *vulgata*, all'ottava superiore).

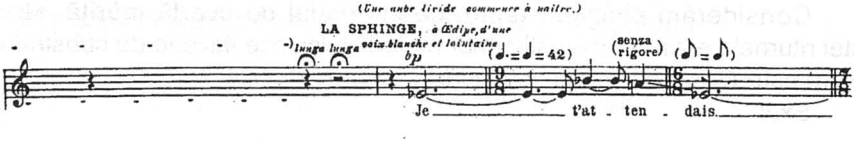
Acelaşi climat al unei muzici intens cromatice, scrisă tot în măsura mixtă de 5 caracterizează momentul *Voix d'Oedipe* din Actul I, Tabloul 3, de culminantă tensiune, când eroul se decide să înfrunte pe Sfinx pentru a elibera cetatea Thebei de nefastul spectru.

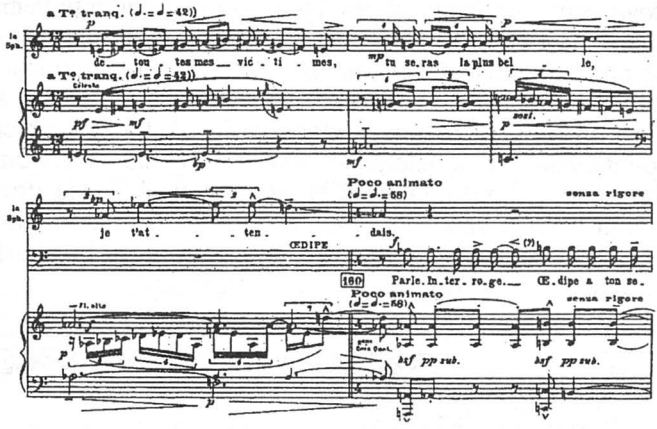
Ex.2

Elementul secund din această frază redând cugetarea lui Oedipe asupra ambiguităţii soartei *"Il est un breuvage aux doubles saveurs/ Saumatres a la gorge et suave au coeur"*, construit în ambitusul de cvartă mărită/cvintă micşorată *la semi-diez/ si bemol - mi*, îşi află un virtual model în riturnela instrumentală pe versul 861 din comedia *Hecyra (Soacra)* de Publius Terentius Afer, scrisă în anul 165 î.d.Chr. şi reprezentată la Napoli; acest unic vestigiu rămas din muzica latină este o parte din compoziţia elaborată de Flaccus, *tibicen* (flautist), pentru piesa lui Terentius; fragmentul este consemnat în notaţie după sistemul grecesc în *Codex Victorianus Laurentianus XXXVIII-24, saec.X*, aflat în Biblioteca Laurenziana de la Firenze şi transcris de Théodore Reinach [8].

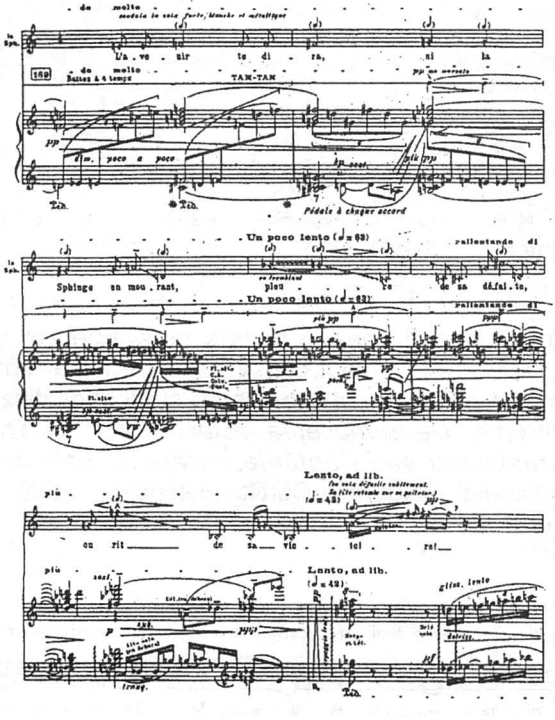
Ex.3

Considerăm elocvent faptul că intervalul de cvartă mărită, structural acestei riturnele este caracteristic unor melodii folclorice italiene de substrat arhaic, aşa cum este *Canzuna* notată la Capaci, Palermo (Sicilia) [9]

Ex.4

ca şi unor creaţii folclorice româneşti, cum este balada *Bogatul şi săracul*, notată în comuna Lehliu, jud. Ialomiţa, la 16 XI 1948[10].

Ex.5

Această structură este şi o componentă a episodului citat de însuşi Enescu[11]: "Mi-au fost suficiente patru note pentru a sugera convorbirea, vreau să spun duelul verbal, între Oedipe şi Sfinx".

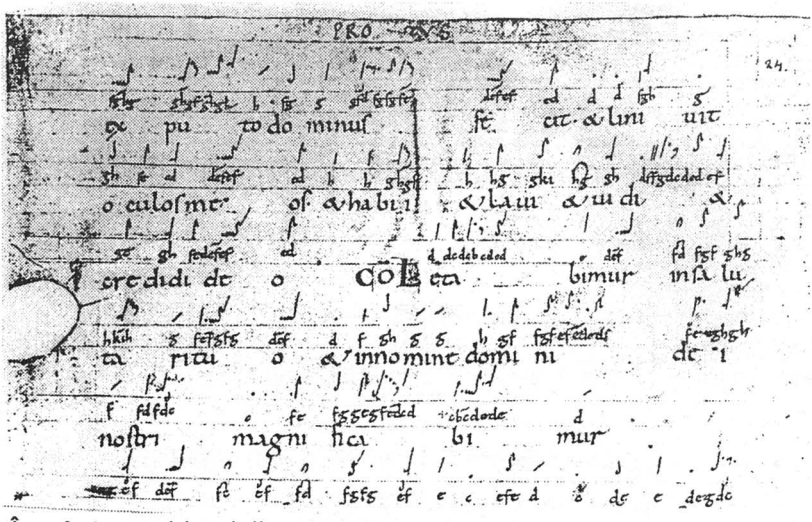
Ex.6

Rostirea Sfinxului devine implacabilă, sentenţioasă, implicând pentru transfigurarea ei valorificarea intensă a structurilor cromatice şi a microintervalelor cum este sfertul de ton, într-un **crescendo** care conduce spre stilul **parlato-melopeic** şi spre tehnica **Sprechgesang.**

Ex.7 a

a Tº tranq. (♩.= ♩= 42))
de tou tes mes vic . ti . mes,
tu se.ras la plus bel le,
Poco animato
(♩= ♩.= 58)
senza rigore
je t'at . . ten . dais,
ŒDIPE
160
Parle.In.ter.ro.ge. Œ.dipe a ton se.
Poco animato
(♩= ♩.= 58)
senza rigore

Ex.7 b

U'a . ve . nir te di . ra, si la
169
TAM-TAM
Un poco lento (♩= 63)
Sphinge au meu . rant, plus re de sa dé.fai.te,
Un poco lento (♩= 63)
Lento, ad lib.
ou rit de sa vie . iel . le!
Lento, ad lib.
(♩= 42)

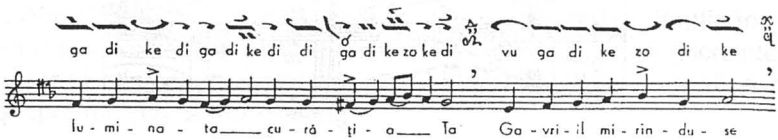
Folosirea sfertului de ton în momente constitutive ale tragediei lirice *Oedipe* ca şi în opusuri enesciene din domeniul muzicii de cameră şi simfonice dintre care câteva sunt menţionate **supra**, îşi are corespondenţa în creaţii folclorice româneşti în tălmăcirea cărora virtuozii artei vocale şi instrumentale fideli tradiţiei, stilului autentic pun cu subtilitate în valoare microintervale, intonaţii netemperate. Acelaşi fenomen este sesizabil în muzica bisericii creştine, care îşi are modelul şi uneori sursa în muzica pre-creştină, îndeosebi în cântarea ebraică. Constatăm prezenţa micro-intervalelor în antologii de cântări cum este *Antiphonarium* datând de la începutul secolului XI, aflat în Bibliotheque de L'École de Médecine de Montpellier, Franţa, cota *H 159*[12], cf.Joseph Glemsch[13]; ilustrăm cu *Laetabimur in salutari tuo* (Ps. XIX, 5), *communio* care se cântă marţi în săptămâna IV din *Quadragesima* (a se vedea *infra*), ms.cit., fol.33, frgm., facs.

Ex.8



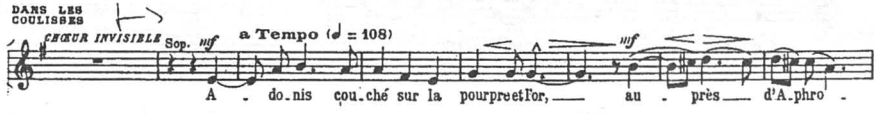
În cântarea bisericii noastre sunete netermperate sunt proprii de ex. Glasului III care, potrivit sistemului consacrat de tradiţie, comportă o structură enarmonică incluzând entităţile **si sub-bemol** şi **mi semi-diez**, cum observăm în Sedelna de la Utrenie *De frumuseţea fecioarei tale* de Theodor V.Stupcanu inclusă în *Anastasimatar sau Cântările Învierii pe cele opt glasuri (melodii) bisericeşti /.../*, Bucureşti, Tipografia Cărţilor Bisericeşti, 1926, p.65, transcrisă de Pr.Grigore Panţiru. [14]

Ex.9



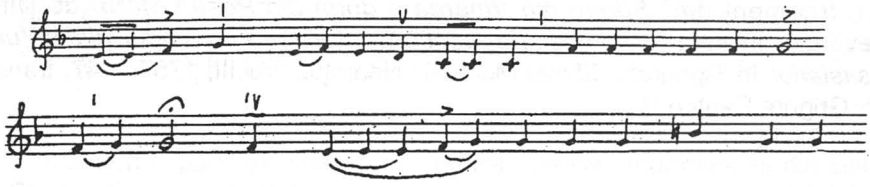
Afinităţile melosului din tragedia lirică *Oedipe* sunt sesizabile comparând momentul susţinut de *Choeur invisible "Adonis couché"* din Actul II, Tabloul 1 care evocă scena din Palatul lui Polybos, în Corint, desfăşurată într-o atmosferă de strălucire în jur şi descumpănire în sufletul lui Oedipe

Ex.10

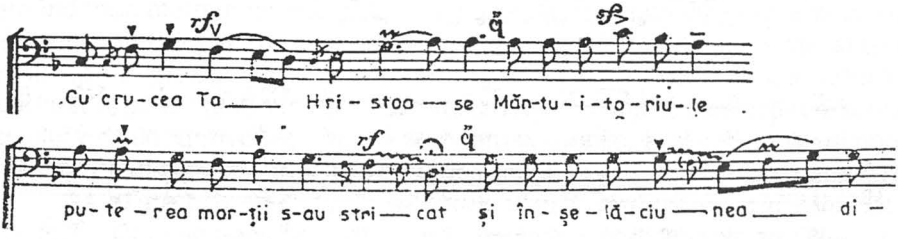


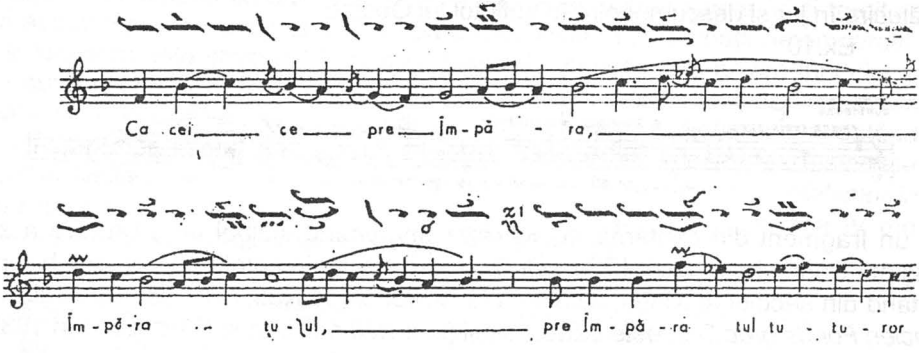
cu un fragment din cântarea Εἰς τὸν στίχον aparţinând slujbei de celebrare a zilei Naşterii Domnului în cadrul Bisericii Ortodoxe; melodia notată pe papyrus bizantin datând din secolul al XI-lea, catalogat la Bibliotheque Nationale din Paris sub cota *Ancien Fonds grec 242*, este transcrisă şi publicată de Pr.Ioan D.Petrescu în 1932[15]

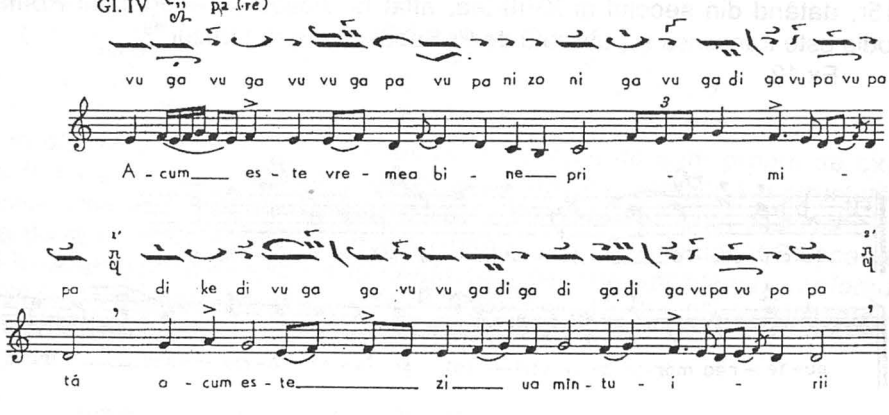
Ex.11

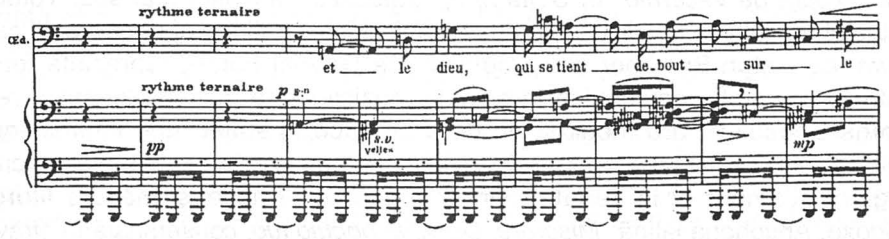


cu Stihira Vecerniei *Cu Crucea Ta*, Glas III, conform *Manuscris Românesc 4443* fol.15r, datând din secolul al XVIII-lea, aflat la Biblioteca Academiei Române; melodia este transcrisă şi publicată de Pr.Sebastian Barbu Bucur [16]

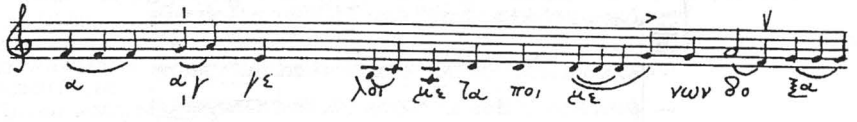
Ex.12

cu un fragment din *Heruvic*, Glas III, de Anton Pann, inclus în *Heruvico-Chinonicar*, Bucureşti, în tipografia sa, I, 1847, pp.44-46, transcris de Gheorghe Ciobanu [17]

Ex.13

cu un fragment din *Stihira din Vinerea a doua din Postul Mare* de Dimitrie Suceveanu, inclusă în *Idiomelariu, adecă Cântare pre un singur glasul, unit cu Docsastariul,* In Tipografia Sfintei Monastiri Neamţul, vol.III, 1757, p.47, transcrisă de Pr.Grigore Panţiru [18]

Ex.14

precum şi un alt episod din Actul II, Tabloul I, în care Oedipe dezvăluie Meropei cumplita prevestire făcută, în ceea ce-l priveşte, de oracolul din Delphi

Ex.15

în raport cu un fragment din cântarea Εἰς τὸν στίχον la care ne referim **supra**, în versiunea notată pe un papyrus bizantin din secolul al XIII-lea catalogat la Bibliotheque Nationale din Paris sub cota *Ancien Fonds grec 261*, transcrisă şi publicată de Pr.Ioan D.Petrescu în 1932 [19].

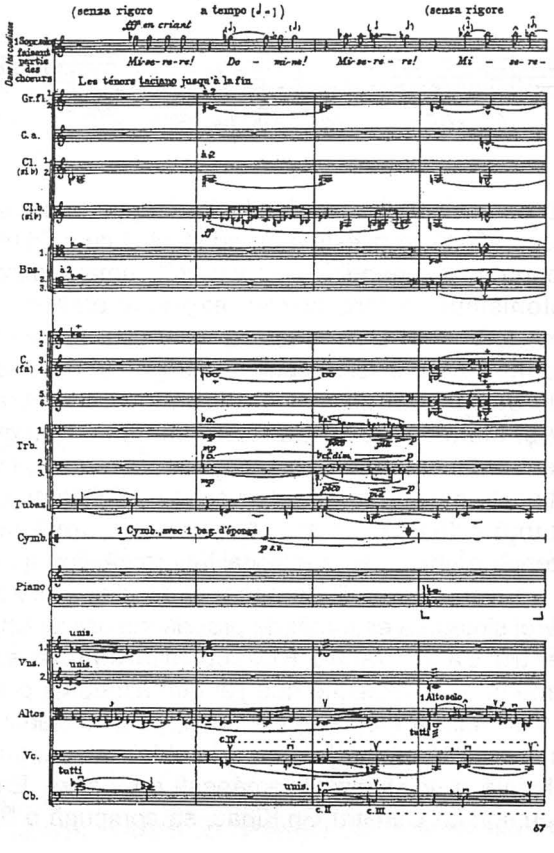
Ex.16



Conferă o particularitate inconfundabilă creaţiei muzicianului din Est care este George Enescu afinităţile acesteia nu cu stilul ci cu spiritul muzicii lui Johann Sebastian Bach purtătoare a gândirii şi sensibilităţii umane spre sublimul credinţei creştine; cu simfonismul de larg orizont expresiv elaborat de maeştri de la Johannes Brahms la Richard Strauss; cu opera lui Richard Wagner în care mitologia, legenda medievală şi istoria sunt transfigurate până la piscurile lirismului extatic; cu fluidele desfăşurări de melos, de armonii şi timbre sonore prin care Claude Debussy şi Maurice Ravel transpun impresii, "images", stări de spirit alternând între etern umanele apolinic şi dionysiac. În raport cu valorile şi curentele estetice sus-menţionate muzica lui Enescu vădeşte afinităţi de concepţie şi tehnică dar nu de substanţă artistică, de stil. Acestea din urmă sunt de natură pur enesciană reprezentând chintesenţa muzicalităţii românilor, ipostazierea sonoră a lirismului genuin, a reveriei, a iubirii de neam şi de glie, a hieratismului simbolizat prin cântarea a cărei sintagmă este atât de proprie muzicii lui Enescu: *Lumină lină.*

Ca şi pentru Bach, pentru Enescu arta sonoră este o emanaţie a credinţei[20]: "Comme dans la musique que j'ai tant aimée, je crois en Dieu qui m'a créé. Il faut etre bien naif, a mon humble sens, pour déclarer sérieusement qu'il n'existe pas. Son invisibilité meme le rend adorable". Ataşat prin mediul familial şi prin întreaga ambianţă a spiritualităţii româneşti ortodoxiei, Enescu aspira, după modelul unor precursori ca Dumitru Gh.Kiriac, să compună o "liturghie în caracter

bisericesc" [21] şi evoca dimensiunea hieratică a sufletului românesc prin sonoritatea unui *Clopot de vecernie* în *Suita nr.3, "Săteasca"*, amintită mai sus. Totodată, contactul cu valorile muzicii sacre apusene, inclusiv ca dirijor al unor creaţii ca *Te Deum* de Anton Bruckner sau *Requiem* de Gabriel Fauré, reprezintă temeiul pentru o concepţie ecumenică în privinţa muzicii sacre. Muzica liturgică, relevă George Enescu [22], are menirea nu de a produce în suflet "une impression de néant" ci, aşa cum este propriu *missei* latine, de a pune în lumină în sens creştin "la glorie, l'amour et la beauté", virtuţi imanente în aceeaşi măsură liturghiei ortodoxe. Antiphona latină *Miserere, Domine, populo tuo,* consemnată în străvechi documente de notaţie muzicală cum este *Antiphonarium Hartkeri* elaborat în perioada 996-1011, catalogat în Biblioteca Mănăstirii Saint-Gall Elveţia, sub cota Codex 391 (fol.218), este evocată de vocea de soprano în poemul simfonic enescian *"Vox Maris"* Op. 31

Ex.17

implorând graţia divină pentru eroul care - ca şi Oedipe - a înfruntat dezlănţuirea destinului orb; ori, aceeaşi cântare este atestată ca prezentă într-un moment de referinţă al istoriei bisericii ortodoxe române, aşa cum citim în scrierea *Viaţa patriarhului Nifon* elaborată de Gavril, conducătorul egumenilor veniţi de la Athos pentru a participa la sfinţirea bisericii Curtea de Argeş; printre aspectele sesizate în legătură cu solemnitatea săvârşită în noaptea de 14 spre 15 august 1517 în incinta minunatului locaş zidit prin osârdia domnitorului Neagoe Basarab autorul opusului hagiografic amintit evocă [23]: "Şi după aceea îndată începură bdenia şi făcură toată noaptea Igemonul, Patriarhul şi cu mitropoliţii carii fură mai sus zişi, şi cu arhimandritul şi cu egumenii, tot stătură în picioare de se ruga cu rugăciune şi cu cântări. Iar alţi oameni toţi zicea: <<Doamne meserere!>>". Avem aici încă o mărturie a vitalităţii terminologiei latine în limba română, un simbol al ecumenicităţii, al sintezelor culturale Est-Vest perpetuate în conştiinţa şi sensibilitatea românilor.

NOTE

1 *Un type mélodique méditéranéen comunicazione del prof. C.Brăiloiu, în Atti del Congresso Internazionale di Musica Mediterranea e del convegno dei Bibliotecari Musicali* (Palermo 26-30 Giugno 1954), pp. 59-60.

2 Bucureşti, II, Nr.208, p.2, Petre Comarnescu, *Arta românească. Lămuriri privitoare la problemele specificului românesc. De vorbă cu maestrul George Enescu.*

3 Collection Payot.

4 *Oedipul enescian*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967.

5 Cf. *George Enescu Monografie*, vol. II, Buc., Ed. Acad., 1971, colaborare privind opera *Oedipe,* p.806.

6 *Satiro / Vita di Euripide a cura di Graziano Arrighetti / Universita degli studi di Pisa /* Pisa Libreria Goliardica Editrice, 1964.

7 *Grecia di Carlo del Grande*, în *La Musica sotto la direzione di Guido M.Gatti a cura* di *Alberto Basso Parte prima Enciclopedia Storica / Il Unione* Tipografico-Editrice Torinese, 1966, p.617.

8 *Une ligne de musique antique*, în *Revue des Études Grecques VII* Paris, 1894, Ernest Leroux, p.202.

9 *Roberto Leydi, I canti popolari italiani*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 186-189 / 51.

10 *Vechi cântece de viteji*, vol. tipărit sub îngrijirea lui Alexandru Amzulescu şi Gheorghe Ciobanu, Bucureşti, Editura pentru Literatură şi Artă, 1956, p.122.

11 Cf. Bernard Gavoty, *Entretiens avec Georges Enesco*, texte înregistrate şi difuzate în 1951 şi 1953 de către Radiodiffusion Française, postul naţional, păstrate la Phonotheque R.T.F. sub nr. M.P. 90-86 a 91-66. / Entretien Nr.XV; trad. în *George Enescu Monografie*, vol. cit. **supra**, nota 5, p.826.

12 *Paléographie musicale*, VII-VIII, Solesmes Imprimerie Saint-Pierre.

13 *Die Viertelstonstufen im Messtonale von Montpellier*, Eichstätt, 1911; a se vedea de asemeni *Canto Cristiano Liturgico di Solange Corbin, René Ménard, Bernard Vélat*, în *La Musica /.../ Enciclopedia Storica, Unione Tipografico-Editrice Torinesse*, I, 1966, pp.733; 745.

14 *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, p.222.

15 *Les idiomeles et le canon de l'office de Noël...* par le Pere J.-D. Petresco... Préface de M.A. Gastoué Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, an.cit., pp. 76-77.

16 *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII şi începutul secolului XIX şi aportul original al culturii autohtone*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1989, p.115.

17 *Izvoare ale muzicii româneşti*, vol. II, *Muzică instrumentală, vocală şi psaltică,* Ed. Muz., 1978, p.208.

18 Cf. **supra,** nota 11, vol.cit., p. 226.

19 Cf. **supra,** nota 12, vol.cit., p. 56.

20 Cf. *Bernard Gavoty, Les souvenirs de Georges Enesco*, Paris, Flammarion, Éditeur, 1966, p.183.

2l Cf. **supra**, nota 2.

22 Cf. **supra,** nota 19.

23 Cf. P.Ş.Năsturel, *Une réminiscence de la messe latine a l'époque de la liturgie slave*, în *Romanoslavica*, Asociaţia Slaviştilor, Bucureşti, I, 1958, pp.198-209.

MEMORIALISTICĂ

Ion DUMITRESCU

"Filele mele de calendar"

Sâmbătă 22 octombrie 1988

Ilinca vine de la Chişinău. Când a plecat, parc-ar fi plecat în Lună, când să se-ntoarcă, parcă se-ntorcea din Marte. Trenul de Moscova trebuia să intre în Gara de Nord la 7,35 dimineaţa. "Trenul de Moscova are 160 de minute întârziere... trenul de Moscova are 240 de minute întârziere..." De-abia pe la prânz, pianista internaţională şi-a făcut intrarea... De vină au fost vămile, mai drăceşti decât vămile văzduhului. Când se-apropiau de Ungheni, provodniţa a-ntors cheia la coridor şi closete, a tras perdelele şi a sechestrat călătorii în compartimente. Când trenul s-a oprit, grănicerii şi vameşii sovietici au împânzit vagonul. Au urmat două ceasuri de vânzoale în geamantane, saci şi boccele, cotrobăind pe sub paturi, sub aşternuturi, în perne, în lămpile din plafon, în pereţi, în duşumele. "Davai şunca, davai salamu', davai caşcavalu', davai cafeaua, ciocolata, ceaiul, dulciurile, conservele, alcoolurile, fructele - toate comestibilele, fără excepţie, au luat calea sacilor sigilaţi. Dincoace, la români, alte două ceasuri, aceeaşi ceremonie, cu alte întrebări neîntrebate dincolo: aparate tehnice, electrice, casnice, îmbrăcăminte, aur, bijuterii, cosmetice... N-au scăpat nici aspiratoarele, nici magnetofoanele, nici "drujba", nici tricicleta, nici ursul de pluş ori matrioşka... Chelneri, vânzătoare, coafeze, şoferi, din Careii Mari în Roşiorii de Vede, excursionişti sindicali, trec frontiera cu gânduri comerciale. Nu-i doare nici de Ermitaj, nici de Balşoi, nici de Vasilii Blajenâi, umplu vagoanele câte patru în cuşetă, cu mărfuri camuflate, dând de lucru paznicilor frontierei. Cele mai ingenioase trucuri - treningurile, blugii, fustele, camizoalele, unele peste altele, ca foile de ceapă, baticurile îndopate la-ncheieturi, inelele în colacul de păr, coniacurile cu etichete de Cico, cerceii în plastilină, verigheta de alamă - au devenit secrete de Polichinelle pentru vameşi...

La Chişinău se vorbeşte ruseşte. Moldovenii şi-au împestriţat vorbirea, iar alfabetul chirilic peste limba latină o stâlceşte, o înstrăinează. De când cu *glasnostiul* şi *perestroika* însă, şi-au adus aminte şi cuviincioşii basarabeni că odinioară, nu demult, scriau cu alfabetul latin şi că gruzinii, armenii, azerii, turkmenii, balticii - care mai de care - îşi vorbesc limba şi-o scriu în alfabetul lor. De astă-dată, au prins oamenii curajul de a cuvânta. Tot mai des şi mai apăsat se-aude în ultimul timp strigătul "vrem limbă română cu litere latine!". Amestecul de cuvinte româneşti - ei le zic "moldovineşti" -, de cuvinte ruseşti, adaptate sau

traduse, cu provincialisme, te face de multe ori fie să nu-nţelegi, fie să zâmbeşti. "În prima despărţâtură a concertului simfonic din iastă sară se cântă *Concertul de pian în La major* de Mozart, în tri despărţâturi..." "În a doua despărţâtură, *Simfonia a II-a* de Beethoven, în patru despărţâturi"... "manifestările populare ale truditorilor din Chişinău împotriva ocupaţiei burghezo-române din 1918-1940"... "arc de biruinţă"... "foc olimpic"... "a primei în Rusia tipografii"... "raţionalizatorul emerit, lăcătuşul sculier"... "să vorbim în eter" (adică la telefon) etc. etc. Când ne-a picat Leib Nachman din Chişinău între cadrele didactice ale Conservatorului, preda noţiuni de armonie elementară studenţilor de la canto: "cvartă lăbărţată"... "cvintă zgârcită"... "octavă potrivită"... "întindere de voce crăcănată"...

La Chişinău am fost şi eu în 1938. Mai târziu, după 1955, l-am traversat în drum spre Moscova, cu perdelele lăsate şi uşile zăvorâte. Aşa era moda. Ultima oară am putut să-i zăresc de la fereastră şi să mă-ntreţin cu foşti colegi şi prieteni, care veniseră să mă-ntâmpine. Brediceanu, Voicu şi Ilinca sunt, se pare, primii artişti români care au descins după mulţi ani la Chişinău. Noi am primit în Bucureşti, între timp, câţiva cântăreţi, un ansamblu de balet, un dirijor, compozitori, muzicologi.

În 1938 eram student şi "Nea Fănică" a organizat cu ansamblul *Corala César Franck a studenţilor Conservatorului* un turneu la Iaşi şi Chişinău. Fondatorul şi conducătorul *Coralei* era profesorul Ştefan Popescu, titularul catedrei de cor. Cu el şi *Corala César Franck* am concertat atunci la Chişinău. Eu dirijam *Culesul viilor* de Orlando di Lasso. Am vizitat oraşul, am cunoscut viaţa muzicală şi muzicanţii locali, am rămas impresionat de ospitalitatea gazdelor, nedezmînţită până astăzi, după câte îmi povesteşte Ilinca.

"Nea Fănică", pentru că veni vorba de el, merită singur o filă de calendar. O promit. Deocamdată, cu dragoste frăţească şi din adâncul sufletului, le doresc inimoşilor "moldoveni" o limbă curată, cu alfabetul ei firesc!... Pe urmă...

Sâmbătă 5 noiembrie 1988

În fila de calendar din 22 octombrie mi-aduceam aminte de turneul *Coralei César Franck* la Chişinău, în mai 1938, şi de "Nea Fănică". Am promis atunci că voi scrie despre el şi mă ţin de cuvânt.

Începusem să spun că "Nea Fănică" era Ştefan Popescu, profesorul nostru de cor. Pe lângă ansamblul coral, mai adăugase între timp un curs de *Dirijat coral* şi încă unul de *Compoziţie bisericească,* acesta din urmă nu întâmplător: Nea Fănică era teolog, iar de la o vreme devenise "inspector al corurilor bisericeşti din Eparhia Ungro-Vlahiei". Învăţase muzica în Conservatorul din Bucureşti, apoi, în calitate de cântăreţ şi dirijor al corului Capelei Române din Paris, frecventase timp de zece ani cursurile *Scholei Cantorum,* pe vremea lui d'Indy, al cărui admirant fără rezerve rămăsese.

Toate bune, dar exuberanţa lui didactică îngreuna matricola cu subdiscipline neprevăzute în programa analitică, de unde încurcături, conflicte,

reclamaţii. N-avea pretenţii de profesor de compoziţie; "Compoziţia" lui "bisericească" trebuia să-nveţe studenţii Conservatorului cum se compune un *Doamne miluieşte*, pentru că "de sute de ani, gâlgâielile psaltichiei continuă să facă de râs muzica Bisericii Ortodoxe Române"... Cursul era simplu, la îndemâna studenţilor secţiei de Pedagogie, care se vedeau obligaţi să devină compozitori. Textul reprezenta totul, *primul* trebuia luat în considerare. Cuvântul era suveran. Muzica n-avea decât să i se supună până la umilinţă. Două note-n sus, două-n jos, trepte alăturate, salturi motivate, pătrimi, multe pătrimi, doimi, optimi mai puţine. Importante erau "accentele tonice" şi "expresive". Primele se realizau prin intensitate, acuitate şi durată - una, două sau toate laolaltă - şi trebuiau să coincidă cu timpul tare al măsurii. Sincopele erau nedorite, bulversau sentimentul de reculegere, de meditaţie, incitau patimile. Accentele expresive deveneau un lucru complicat. Abordarea lor urma unei desfăşurări mai scurte sau mai lungi, mai drepte sau mai sinuoase, după cum cerea textul, într-o anacruză ascendentă, de la care pornea coborârea. Extinderea ambitusului trebuia folosită cu prudenţă. Acutele crispează, violentează, tulbură sentimentele. Gravele, numai la sugestia expresă a textului, aduceau o întunecare, o coborâre... Agogica potolită, nuanţele moderate, toate se poticneau într-o bâiguială anostă, anonimă, monotonă. Ce mai, *Camerata florentină* după patru sute de ani!... De obicei, profesorul cădea greu la învoială cu elevul, mai ales dacă acesta manifesta o oarecare iniţiativă şi nesocotea regulile. Şi, se părea că tocmai cei mai fără har, cei mai neîndemânatici, cei mai conformişti îi intrau în voie. Oricum, noţiunea de compoziţie, adică de creaţie liberă, îndrăzneaţă, originală, era compromisă, democratizarea vulgară a misterului inspiraţiei şi prestigiului măiestriei - ducând la o apă şi-un pământ - n-avea nimic de-a face cu pretenţia de a revoluţiona muzica bisericească.

La cursul de *Dirijat coral* se repetau aceleaşi precepte. Analiza lucrărilor se făcea după şablonul prestabilit. Acelaşi text omnipotent, citit şi răscitit, analizat, psihologizat, interpretat. Apoi legătura dintre text şi muzică. Dacă respectivului autor nici prin gând nu-i trecuse să ţină drumul lui Peri şi Caccini, i se făcea proces de intenţie, era implicat, adaptat, era aliniat cu teoria. Acolo unde eforturile de doplosire nu reuşeau, autorul rămânea un agramat, netalentat, neinteresant, şi era scos din repertoriu. Toată muzica polifoniştilor, vocalizele lui Händel şi Bach, opera italiană, care nesocoteau textul în favoarea muzicii, contravenind principiilor accentelor tonic şi expresiv, deveneau exemple de neurmat.

Vinovatul principal nu era el. Pe toate le-auzise de la d'Indy, al cărui curs de compoziţie - *Pentateuhul* - îl purta nelipsit cu el. Parcă văd ditamai geanta - un săcătoi de piele neagră, tăbăcită, mirosind a iuft -, depusă pe podium de către unul dintre acoliţii care-l întâmpinau jos, la scară: Oanţă, Volodea, Simen, Maho, Fazlâ, Buzatu... Maestrul se-aşeza comod în scaun, potrivea pupitrul, ridica geanta pe genunchi, băga mâna, scotea dintre tărhaturi cataloagele (care nu rămâneau niciodată în Conservator) şi începea ceremonia apelului - lungă, cu porecle, cu glume, cu observaţii. Când se-nteţea gălăgia, se oprea, scotea ochelarii, se lăsa pe spate şi aştepta ameninţător. Procedeul se repeta întocmai, ori de câte ori devenea

necesar. Termina, se scula, rotea privirea peste sală şi când se-auzea musca zbârnâind, plesnea din degete: "domnilor şi domnişoarelor" - niciodată invers - şi, nu începea cu muzica, începea invariabil cu d"indy.

D'Indy ocărâse în gura mare opera italiană şi în special stilul verist: "drama faptului divers"... "cu acţiune plată şi vulgară, fără cea mai mică profunzime, care se adresează epidermei - gen condamnat la o promptă dispariţie"... "cu efecte total lipsite de sens, acţiune fără nici un interes, de foarte prost gust, la marginile trivialităţii"... "*Cavalleria rusticană* e un fapt divers dintre cele mai vulgare, nici dramă, nici muzică, valoare artistică sub zero"... "Lui Donizetti îi lipsesc şi melodia, şi armonia, şi ritmul... o aberaţie de necrezut, sărăcia tematicii merge până la nulitate"... "*Rigoletto, Trubadurul, Traviata* sunt suite de romanţe fără legătură, amestec de prost gust, melodii banale şi disparate"... Singur *Falstaff* rămânea valabil, şi ştiţi de ce?... Fiindcă "e scris în stilul recitativ, cu melodie continuă, subordonată textului"...

Alţi studenţi nu avea Nea Fănică, la clasa de cor, decât pe viitorii pedagogi, care în vremea aceea se numărau la câteva sute. Făcea toate demersurile să-i aducă şi pe cântăreţi, şi pe instrumentişti, ba chiar şi pe viitorii actori, întrucât Academia Regală de Muzică însuma şi secţia de Dramă-Comedie. Mai mult decât toţi - argumenta el -, actorii trebuie să fie instruiţi în interpretarea textelor, iar numai la clasa de cor puteau să-nveţe secretele modulării vocii după regulile accentelor tonice şi expresive. Construise o întreagă teorie, pe care o etala ori de câte ori era cazul, în orele de curs, consumând timpul, nelăsând muzicii partea cuvenită, deşi cursurile se prelungeau peste orar, de unde alte ofuri, alte complicaţii, alte buclucuri. Dar Nea Fănică se conducea după principiul "câinii latră, ursul merge", mai ales că rectorul Nonna Otescu numai cu programe analitice şi orare nu se ocupa, iar profesorul de Conservator, ca şi cel de Universitate, era stăpân necontestat în catedra lui.

Am cunoscut şi eu dulceaţa autonomiei universitare, în primii ani de învăţământ, când ajunsesem coleg cu Nea Fănică. Cursurile erau libere, independente, orele puteau fi înlănţuite oricum, durata studenţiei putea fi prelungită după bunul plac sau după împrejurări, diploma se obţinea când erau terminate toate disciplinele obligatorii. Nea Fănică era mare chiţibuşar. Greu să-i fi intrat cineva, vreodată, în voie. Şi chiar dacă aveai dreptatea dreptăţilor, el găsea pricină să nu ţi-o dea. Rar era studentul care termina reglementar, în trei ani. Fără repetenţie, dar fără notă, făcea ce făcea şi te reţinea încă un an, doi. Erau veterani de cinci, şase ani. Olga era într-al şaptelea... Mai ales cu fetele avea ce-avea. Le îmbrăcase în şorţuri negre cu gulere albe, scrobite, scotea din buzunarul pantalonilor o interminabilă batistă colorată şi le ştergea rujul de pe buze. Fiecare avea o poreclă, care ne făcuse să le uităm numele: "buţato, cârno, gureşo, sprâncenato, ochioaso, sâsâito, doapo, dinţato, picioroaso, lungoaţo"... "Picioroasa" era Dodo, pentru că se aşeza în primul rând, punea picior peste picior şi nu-l slăbea din ochi, manifestând zgomotos entuziasmul pentru butadele maestrului. "Doapa" era Vichi, pentru că era scurtă şi rotundă, "Lungoaţa" era Constanţa, pe care o chema Lungu, Gali era "Galicurci"... În ansamblu, fetele erau

"rusticanelor", aluzie la *Cavalleria*, pe care o detesta, "silfidelor", cu apropó la *Carnavalul animalelor - Dansul silfidelor* de Berlioz, pentru elefanţii Grădinii Zoologice", "gâştelor", după care urma povestea: cum dormeau paznicii, cum inamicii urcau parapetele Capitoliului, cum gâştele, gara-gara, gara-gara, au deşteptat cetatea... Într-o zi, "Moşu'" - aşa-i zicea Nea Fănică şi aşa i-a rămas numele - l-a întrebat candid: "Domnule Profesor, nu ne-aţi spus câte gâşte erau..." "Da', de ce?" "Pentru că, mă gândesc că dacă ar fi fost puţine, nu se-auzeau, ca altistele noastre"... "Da, da", - a mustăcit Nea Fănică - "tu ai dreptate. O să cercetez."...

Ciudat ipochimen era "Moşu'". Venea din Brăila, mic de-o şchioapă, purta pălărie cu boruri tivite, monoclu, ac de cravată, mănuşi cu dublă faţă, ghetre albe şi baston. De baston l-au descotorosit legionarii în Cişmigiu, după ce i-au devastat decorul şi l-au bastonat serios. De-atunci, în loc de baston, purta o baghetă, fiindcă păsărica lui ciripitoare era dirijatul simfonic. Învârtea bagheta din poignet, ca Toscanini, Furtwängler, Perlea... Dar cu Breazul nu i-a mers. Cursul de *Pedagogie* începea cu Obstetrica, Pediatria, perioadele prenatală, lehuzia, preşcolară... Academic, ştiinţific, universitar, Breazul expunea *ex catedra*. Din fund, s-a auzit un mormăit: "Ce mai, nene! Curată şcoală de moaşe!"... "Domnul meu, dumneavoastră părăsiţi deîndată sala. V-aştept!"... Şi-aşa, a rămas Moşu' fără pedagogie... ("Domnul meu" era traducerea lui "Mein Herr"). Breazul era de educaţie muzicală germană, Nea Fănică era de educaţie muzicală franceză. Între cei doi mocnea o rivalitate subterană, care fumega şi izbucnea cu violenţă. A erupt la un moment dat cu lavă şi bolovani, într-o broşură-pamflet, la adresa lui Breazul.

Lexicul feminin de porecle era inepuizabil, dar şi băieţii aveau partea lor. Cei câţiva bulgari erau "bulgaroctomi", albanezii "albigenzi", teologii - Ciobanu, Constantin A.Ionescu, Sichitiu, Bazavan, Giuleanu - "doxologi". Lui Costică Ionescu el i-a zis "Fariseul", şi-aşa a rămas până astăzi. Zimţa era "zâmţatu'", Omer "Ulysse", Papacioc "Cioc-Papá". Eu eram "Io, Savantu'", fiindcă descurcam chichiţele armonice pe care le căuta în partiturile corale. "Rândul trei, măsura 16, timpul patru, ce acord e?"... Tăcere... "Hai, moftangiilor!"... Hâc! Şi-atunci interveneam. Era de obicei vorba de o combinaţie simplă de note străine, pe care o sofistica el, scoţând acordul din context. Nu de puţine ori ne contraziceam. O dată am scăpat: "Acordul ăsta l-am scris şi eu!"... "Bre, bre, bre! Auziţi: l-a scris şi el!"... Ghiţă era "Ghio". Împreună eram "Io şi Ghio", "Siamezii", "Castore şi Poluce", "Arcadie şi Honorie"...

Nea Fănică avea suporterii lui: Galinescu, Bohociu, Cuclin, Victor Gheorghiu, Croitoru, Juarez Movilă, Simonis... Erau nelipsiţi de la audiţii, îl vizitau în orele de curs, le cânta lucrările, îi hiritisea cu osanale, îi solicita să ne vorbească. În privinţa asta, pe Galinescu şi Croitoru, "vorbologi" de mâna-ntâi, numai Cuclin îi întrecea. Odată ne-a vorbit două ore şi mai bine în şir, peste orar, peste pauze, despre un cor al lui de două pagini, pe care trebuia să-l cântăm şi n-am mai ajuns, fiindcă ne-a scos Achim din sală, cu cheile. Trecuse ora de închidere şi nu era de glumit cu restricţiile din preajma războiului. Nea Fănică era mândru de performanţele artistice ale prietenilor lui, pe care îi folosea în acţiunile

contra inamicilor. Breazul era "Breazofonu'", tot ce venea dinspre el erau "breazofonii", "vorbologii", "pisicologii", "pisălogogii"...

Când intram eu student în Conservator, Paul termina. În 1935 prezenta *Noaptea furtunoasă,* în 1938 *Nunta în Carpaţi.* Scria muzică simfonică, de cameră, dirija corul de la Biserica Visarion şi prelucra melodii bizantine, transcrise de Părintele Iancu Petrescu, faţă de care ceata îşi manifesta dezaprobarea. "În loc să fi învăţat *Compoziţia bisericească* la cursul meu (Paul o ocolise), îl învaţă Popa Iancu să scrie strâmb."... Povestea cu "scrisu' strâmb" rămăsese un leitmotiv, care a răsunat *fortissimo* în Consiliul profesoral, când Paul concurase pentru o catedră de Armonie în Conservator.

*

Şi, a trecut vremea. Am obţinut o notă pe matricolă şi l-am părăsit pe Nea Fănică. Pe unii i-a eliberat, pe alţii, nu. În vremea aceea nu se putea vorbi de o serie, de colegi de grupă sau de an, ci numai de colegi de cor, adunaţi din toţi anii Secţiei Pedagogice. Încet, încet, am uitat interminabilele şedinţe corale, sâcâitoarele lecţii de *Dirijat coral, Compoziţia bisericească.* Am terminat Secţia Pedagogică, apoi Compoziţia şi Dirijatul de orchestră, suplineam la câteva licee. În noiembrie 1943 m-am prezentat la concursul pentru catedra de Teorie-Solfegiu, rămasă vacantă prin pensionarea lui Faust Nicolescu. În Consiliul profesoral n-am păţit ca Paul. Nea Fănică mă simpatiza şi chiar m-ar fi iubit - fusesem doar elevul lui Cuclin -, dacă peste soare nu trecea un nor - unul singur - : învăţasem compoziţia şi cu Jora...

Şi, am ajuns coleg cu Nea Fănică... Ne depuneam semnăturile pe aceeaşi filă a condicii de prezenţă, aşteptam împreună la casierie, participam la consiliile profesorale. A trecut războiul, a venit "Eliberarea". Bombardaseră nemţii localul din Câmpineanu şi ne-ngrămădisem în Piaţa Amzei. Începea o altă viaţă, o altă ordine în Conservator. Într-o zi din iunie 1947, Jora n-a mai fost director. În locul lui a fost numit întâi Velimir Maximilian, apoi Gheorghe Storin. Instalarea avea loc la 25 martie, în ziua de Bună-Vestire. Nea Fănică, ridicându-se cu un salut în numele Consiliului profesoral, a început aproape cam aşa: "În această zi mare, Sfântul Duh" - şi a arătat spre Ion Pas, ministrul Artelor şi Informaţiilor - "ne trimite îngerul său, cu crinu-n mână," - şi s-a-ndreptat spre Storin - "să binevestească acestei Fecioare - Academia de Muzică şi Artă Dramatică"... şi-a ţinut-o aşa o jumătate de oră. Peste două zile, a fost convocat Consiliul profesoral. Începuseră şedinţele. Până atunci ne întruneam de două-trei ori pe an, la deschiderea şi încheierea cursurilor şi, rar câteodată, dacă era nevoie. În sală au apărut Octav Livezeanu (adjunctul lui Pas), Breslaşu, Dinu Negreanu, Bârsan, Mendelsohn, Socor, Gherţovici. "E regretabil" - a-nceput Breslaşu, potrivindu-şi pipa - "că în Conservatorul nostru mai există asemenea spirite obscurantiste, lipsite de elementară orientare politică, acum când cultura nouă, progresistă" etc. etc. A mai zis ceva despre "Marele nostru Stalin", despre "tăvălugul care vine" (o vorbă pe care o repeta în toate şedinţele), şi dă-i, şi dă-i... A luat cuvântul Socor, cu

scrâşneli şi ironii acre, apoi locvacele Fredy, şi Livezeanu. În concluzie: "Conducerea Conservatorului trebuie să ia măsurile care se impun" etc. etc. "Mă Io, ce-au ăştia cu mine?... Să ştii că mă lasă fără pensie." Îl treceau sudorile, tremura, se albăstrise... Din când în când, se închina sub haină. Şi s-a apărat: "Domnule Ministru, domnilor, doamnelor, stimaţi colegi, eu am fost întotdeauna omul datoriei. Dumnezeu mi-e martor! N-am făcut politică, mi-am văzut de treabă. Pe vremea legionarilor am introdus în repertoriu *Sfântă tinereţe legionară* şi *Garda-Căpitanul*, le-am pus la punct, gata să le execut când era nevoie. Acum studiez cu ansamblul coral *Internaţionala* şi *Porniţi înainte, tovarăşi!*. Poftiţi să le-ascultaţi!... Şi-apoi, de ce oare s-ar supăra domnul Ministru Pas că l-am comparat cu Sfântul Duh?... Cu ce l-am ofensat?... Dar scumpul nostru director, Storin, că l-am asemuit cu îngerul binevestitor?... Cât despre biata noastră şcoală, ce era să zic? O biată fecioară oropsită, fără local, fără director, care de-abia aştepta o veste bună din partea onoratului Minister"...

Şi, de ce s-a temut, n-a scăpat Nea Fănică. În 1948, la reforma învăţământului, a fost lăsat de pripas, fără salariu, fără pensie, fără alte venituri. Îşi făcuse "o căsuţă", o-nchiriase jumătate, jumătatea cealaltă o locuia cu familia. Doamna Sevasta fusese directoarea şcolii de surdo-muţi de la Biserica Sfântul Gheorghe Vechi, iar Viorel se nimerise deficient în multe privinţe, îndeosebi la învăţătură. Se-apucase să studieze timpanii, în Conservator, dar nu izbutea. Cu chiriaşul, un fost gagist de muzică militară, avea conflicte acute. Chiria n-o plătea, se obrăznicise, era mocofan. I-am sărit într-ajutor. I-am procurat lecţii, Uniunea Compozitorilor i-a acordat o pensie. Fusese membru al Societăţii Compozitorilor Români, dar în 1949, Socor nu-l primise în Uniune.

A-ncropit Nea Fănică până la 7 iulie 1956. Era o zi de caniculă. Avusese o altercaţie cu majorul şi, noaptea, un infarct l-a doborât. Mai avea puţin şi împlinea 72 de ani.

În după-amiaza aceea toridă de iulie, se strânseseră în Cimitirul Bellu câţiva prieteni, profesori, foşti studenţi. Coşciugul era aşezat pe două scaune lângă Capelă, unde găsiseră puţină umbră. Căldura sufoca, slujba se lungea. "Ţi-aduci aminte, Fănică, de bunul nostru Kiriac, de Castaldi, de Paris, de Place Maubert, de Saint-Germain, de Jean de Beauvois, de bisericuţa noastră?... Ţi-aduci aminte de *Schola Cantorum*, de Vincent d'Indy, de Lioncourt, de boulangeria de-alături, de cafeneaua din colţ?... Ţi-aduci aminte, Fănică, ţi-aduci... ţi-aduci?..." Nu se mai putea opri Chirescu...

Iar eu am zis: "Mă despart cu duioşie de amintirile studenţiei, de vechea Academie de Muzică, de profesorul Ştefan Popescu"... N-am minţit atunci, şi nu mint nici acum...

ISTORIOGRAFIE

Octavian Lazăr COSMA

Opera "Neaga" de Ivar Hallström, libretul Carmen Sylva (I)

Timp de patru decenii, *Neaga*, opera compozitorului suedez Ivar Hallström, pe libret de Carmen Sylva, a constituit un punct obscur în preocupările de clarificare şi reconstituire a cristalizării creaţiei indigene de operă, motivul fiind că informaţiile erau extrem de sumare iar partitura nu se afla în fondurile din ţara noastră. Apoi, subiectul Carmen Sylva era tabu, scrierile sale nefiind agreate de oficialitatea postbelică, astfel că incertitudinile planau şi nu se întrevedea nici o licărire de speranţă.

Este adevărat că, nu am ocolit această pistă, a căutării partiturii, nici a frânturilor documentare care o atestau, valorificându-le, e drept, sumar, în *Hronicul muzicii româneşti*, volumul IV, îndeosebi. Era însă prea puţin. De câţiva ani însă, datele au început să se coaguleze, să se înmulţească, astfel că apele au început să se limpezească, mai ales după ce am primit teza de doctorat a doamnei Hildegard Emilie Schmidt din Koblenz, intitulată ELISABETH KÖNIGIN VON RUMÄNIEN PRINZESSIN ZU WIED "KARMEN SYLVA". Ihr Beitrag zur rumänischen Musikkultur von 1880 bis 1916 im Kulturaustausch zwischen Rumänien und Westeuropa, susţinută la Bonn, în 1991. Aici am aflat ceea ce bănuiam: manuscrisele, inclusiv partitura operei *Neaga* se păstrează la "Biblioteca Muzicală Regală" din Stockholm. Astfel că, demersurile întreprinse pentru a obţine microfilme, soldate cu rezultate parţiale au fost finalizate printr-un "Grant" din partea Ministerului Educaţiei, Centrul de cercetare ştiinţifică, facilitându-mi o călătorie de studii şi obţinerea unei bune părţi din manuscrisele care puteau oferi răspunsurile ce apăruseră insolvabile atâtea decenii.

Carmen Sylva - "patronajul" muzical

Despre implicarea reginei Elisabeta - Carmen Sylva în viaţa culturală de la finele secolului al XIX-lea şi începutul celui de al XX-lea nu s-a scris în ultimele decenii la noi. Ici, colo, câte o menţionare, ceea ce era irelevant faţă de aportul său pe care nicidecum nu avem intenţia să-l supraevaluăm, ci numai să-l resuscităm, viitoare cercetări putând să aducă adevărata lumină în această privinţă.

Căsătorită cu regele Carol I, Elisabeta (29 decembrie 1843-2 martie 1916), a venit în România la 26 de ani, având o formaţie intelectuală, talentul manifestându-şi-l în mai multe domenii, impunându-se prin scrieri, semnate cu

pseudonimul Carmen Sylva. Avea o bună educaţie muzicală, cânta la pian, dar nu numai, ceea ce i-a permis să-şi manifeste interesul pentru arta sunetelor, care-i oferea împlinirile de care nu se bucura în viaţa cotidiană, ori în cea de familie. Nici sănătatea nu-i era deplină...

Mediul curţilor princiare din care făcea parte, prin descendenţa sa, Prinţesă de Wied ("Prinzessin zu Wied"), înrudindu-se cu familii regale, imperiale, i-au permis lui Carmen Sylva să beneficieze de o cultură şi o poziţie preferenţiată, pe care Carol I nu o împărtăşea, astfel că, încet, încet, s-a ajuns la o detaşare a reginei de problemele vieţii politice, refugiindu-se în sfera artelor şi a literelor, a gândirii filozofice, interpretată în felul său, foarte particular. Şi-a format un cerc, alcătuit din doamnele de onoare ale curţii, în general, aristocratele bucureştene, care frecventau manifestări artistice, aveau preocupări literare, mondene, susţineau iniţiative artistice, acţiuni filantropice, impunându-se ca un factor extrem de influent, de care trebuia să se ţină cont, generând curente de opinie.

Carmen Sylva este cunoscută ca o mare amatoare de muzică, participând în mod curent la concertele simfonice dirijate de Eduard Wachmann, la reprezentaţiile lirice de o anumită ţinută, la audiţiile camerale şi, evident, la recitalurile virtuozilor pianişti, violonişti, care aveau loc la Bucureşti. Mai mult, îi invita la Palat sau la Sinaia, după construirea Palatului Peleş - 1883, unde se organizau sistematic manifestări muzicale, privite cu răceală de către soţul său. Florizel von Reuter a surprins acest aspect: "Carol a fost desigur un monarh abil, dar nu putea să-şi privească cu ochi buni consoarta în acţiunile de patronare a artiştilor. Arta însemna puţin pentru dânsul iar muzica şi mai puţin".[1]

Atitudinea aceasta deriva din sensibilitatea, din deschiderea spre muzică, ori, sub acest aspect, Carmen Sylva avea nevoie interioară de universul artei sunetelor, căruia i se dăruia cu generozitate. Era un refugiu, dar şi un domeniu unde găsea alinare, ca şi sursa unor idei, cunoscându-se faptul că în timpul audiţiilor obişnuia să facă notiţe, să scrie poezii, cugetări, eseuri, pe care apoi le împărtăşea asistenţei, citirea soldându-se cu exprimarea deplinei admiraţii. Muzica era arta care-i stimula imaginaţia şi pentru revărsările în pictură, căci era un alt tărâm căruia i se dedica...

Sunt numeroase aspectele muzicale în care Regina Elisabeta s-a implicat, direct sau indirect, cu consecinţe asupra vieţii muzicale nemijlocite sau asupra

muzicii de la curtea regală. Ar putea exista voci care să pună deschiderea reginei pentru frumosul muzical pe seama unui orgoliu personal, a unei veleităţi, ceea ce pare cel mai puţin probabil, deşi nu poate fi exclusă o asemenea variantă.

În momentul venirii sale la Bucureşti, mişcarea muzicală, concertistică luase contur, căci în 1869 se vizionau reprezentaţii lirice, trupele italiene aveau stagiuni relativ bogate, iar **Filarmonica** îi permitea lui Eduard Wachmann să organizeze concerte simfonice, care au însemnătatea familiarizării publicului cu capodoperele clasice şi romantice, inclusiv, creaţia orchestrală wagneriană. **Conservatorul** bucureştean exista, elevii săi se lansau într-o profesiune fără perspective definite, entuziasmul înfrângând barierele obtuze ale mentalităţii potrivnice carierei muzicale.

Se întrezăreau şi compozitorii ce-şi asumaseră misiunea înzestrării culturii româneşti cu partituri în temerarele sfere ale muzicii savante, deşi erau neîncurajaţi şi, totalmente, nesusţinuţi, inclusiv de colegii care deţineau unele pârghii ale puterii în această privinţă. Regina Elisabeta nu s-a manifestat în favoarea promovării valorilor autohtone, nici nu le prea cunoştea în primii ani ai venirii sale în România, astfel că, aportul său în această privinţă pare palid şi irelevant. Ceva mai târziu, după trei decenii, situaţia va cunoaşte unele modificări de perspectivă, îndeosebi, în ceea ce-l priveşte pe George Enescu.

Corectă, este observaţia că falia pe care s-a înscris deschiderea muzicală a lui Carmen Sylva, îndeosebi, către anii 1880, a fost cu totul alta, înscrisă în perimetrul curţii, căreia i-a conferit o anume strălucire prin "salonul" făurit, prin protecţia acordată unor muzicieni, în covârşitoarea majoritate, străini, dar cu orientare pentru compoziţie, promovând creaţia sa poetică, literară, dedusă din realitatea românească, din legendele şi credinţele autohtone, aşa cum fuseseră surprinse în paginile volumelor sale.

Pianistă, educaţia sa de la Neuwied inclusese şi lecţii de muzică, ceea ce i-a permis să se înscrie în buna tradiţie a familiilor aristocratice germane de a cultiva arta sunetelor. Ca atare, nu o dată, la curte şi, îndeosebi, la Peleş, Carmen Sylva, în programul zilnic, dimineaţa şi după amiaza, făcea muzică, cânta la orga instalată la Castelul Peleş, la pian, de obicei, cu muzicienii invitaţi special în acest scop, găzduiţi în anexele existente, nu atât de confortabile. Indiscutabil, Carmen Sylva deţinea o bună tehnică instrumentală, educaţia primită în copilărie la reşedinţa de la Neuwied spunându-şi decisiv cuvântul, ceea ce-i permitea să susţină adevărate recitaluri în compania unor faimoşi muzicieni. Ca regulă, când se afla în bună dispoziţie, Regina melomană frecventa concertele marilor somităţi aflate în turneu şi în capitala României, întreţinându-se cu cei în cauză şi invitându-i la Palat, pentru o seară de muzică, pentru care nu erau recompensaţi, onoarea de a se afla într-o asemenea ilustră companie fiind mult râvnită.

Nu poate fi lipsit de importanţă că, Elisabeta, în peregrinările prin Europa, cu ocazia vizitelor la curţile regale şi împărăteşti, avea prilejul să asiste la concerte, la spectacole de operă. Nu s-a dovedit a fi o mare admiratoare a muzicii lui Richard Wagner, deşi subiectele dramelor acestuia inspirate din mitologia germană îi incita

fantezia... A asistat la concertele unor mari virtuozi, a beneficiat de plăcerea de a fi în compania Clarei Schumann, care a cântat pentru cercul de la Neuwied, l-a cunoscut pe Anton Rubinstein şi câţi alţi muzicieni de seamă, înainte de mariajul din 18 noiembrie 1869.

La Bucureşti, Regina Elisabeta a fost o declarată susţinătoare a eforturilor lui Eduard Wachmann pentru organizarea simfonicelor, pe care le frecventa cu asiduitate. Astfel, a impus o modă, un curent de opinie favorabil acestui tip de manifestări artistice, elita capitalei simţindu-se impulsionată să-i urmeze exemplul, căci ce putea fi mai monden decât să participi la concertul unde se putea privi la loja regală, la suita care însoţea cuplul sau numai pe Carmen Sylva...

De asemenea, Principesa, şi, din 1881, Regina, nu scăpa prilejul de a-i aplauda pe soliştii celebri care concertau la **Ateneul Român**. Dintre vârfurile artei interpretative care au cântat aici, apoi la curte, reţinem violoniştii Franz Ondricek, Henri Marteau, Jan Kubelik, Bronislav Hubermann, Pablo de Sarasate şi, desigur, George Enescu. De asemenea, cântăreaţa Lilli Lehmann, pianistul Florizel von Reuter, copil minune. De asemenea, celebrele cvartete "Ceh", "Rosé"...

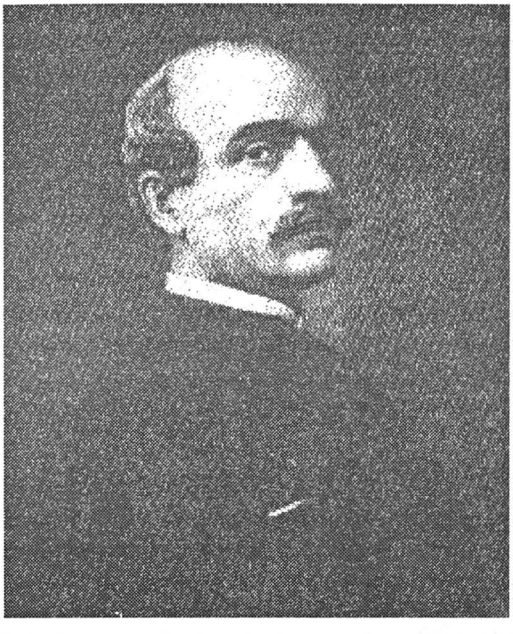
Dintre muzicienii români sau aflaţi în România, au fost invitaţi la Castelul Peleş, în timpul verii, violoniştii Gheorghe Dinicu, Ernesto Narice, Carol Flesch, Eduard Loebel, violonistul Edgar Dall'Orso, secretar al Curţii, celiştii Dimitrie Dinicu, Constantin Dimitrescu, harpista Elodia Casseli Coandă, flautişti, pianistele Aurelia Cionca, Stefi Geyer. Trebuie luat în consideraţie şi faptul că între doamnele de onoare, aflate mereu în anturajul reginei, unele cântau bine la pian ori aveau voce cultivată.

De fapt, din acest mediu, au pornit iniţiative pentru înfiriparea unor Societăţi muzicale, precum "Amicii lui Richard Wagner", creată de Eduard Wachmann, "Amicii Muzicii", "Asociaţia muzicală", "Asociaţia Muzicală Română", care aveau în statutul lor popularizarea valorilor muzicale şi organizarea de formaţii, ansambluri, manifestări. Nu apare lipsit de importanţă că, din 1903, ceea ce anterior fusese cunoscut drept "Cvartetul Dimitrie Dinicu" se transformă în "Cvartetul Carmen Sylva". Totodată, Regina Elisabeta care luase sub patronajul său aşezământul "Vatra Luminoasă", a păstorit şi manifestările muzicale publice menite să aducă fondurile necesare ajutorării celor nevoiaşi.

Un alt aspect legat de această chestiune este cel al muzicienilor angrenaţi pentru o perioadă mai lungă în activităţile muzicale specifice curţii şi cercului atât de propriu lui Carmen Sylva. Am fi tentaţi să-i numim "muzicieni ai curţii regale", deşi nu avem temeiuri juridice să o facem, însă prin aportul adus, şi-au adjudecat acest titlu. Lista acestor muzicieni nu o deţinem sub o formă completă, cu datele care ar fi proprii, investigaţii ulterioare fiind necesare. Totuşi, riscăm s-o croim. Probabil, întâiul a fost Zdislav Lubicz, pianist şi compozitor polonez care poate fi întâlnit la finele deceniului al optulea, deci prin 1879. Faptul că a compus mai multe *Rapsodii române* ca şi opera *Vârful cu dor,* libretul Carmen Sylva, înseamnă că se cultiva în cercul reginei ideea compunerii unor partituri cu aderenţă la specificitatea naţională.

Ivar Hallström, compozitor şi pianist suedez, a frecventat cercul reginei, mai întâi la Segenhaus, Neuwied, apoi la Sinaia, scriind o serie de lieduri, ca şi

opera *Neaga*, dar nu numai, cum se va vedea, pe texte semnate de Carmen Sylva, dar şi Vasile Alecsandri.



August Bungert, compozitor german, s-a apropiat de universul care o avea în centru pe regina României din 1883, devenind unul dintre admiratorii creaţiei sale literare, transpunând-o în numeroase partituri ale sale: lieduri, rapsodii pentru voce şi pian, *Calafatul,* Op.36, cantată şi *Rapsodia Dâmboviţei*, Op.50.

Pianistul Emil von Sauer s-a ataşat de Palatul Regal din 1891. Soprana Lilli Lehman, din 1893. A urmat-o Theodor Fuchs, ceea ce nu înseamnă că s-au întrerupt colaborările cu muzicienii anteriori. În 1897, în cercul muzical al reginei Carmen Sylva s-a aflat violonistul Carol Flesch. Din anul următor, George Enescu, pe care l-a cunoscut cu prilejul primei audiţii, la Bucureşti, a *Poemei Române*, statornicindu-se o trainică legătură de suflet, muzicianul român aproape vară de vară s-a aflat la Sinaia, unde era bine primit şi unde audiţiile muzicale se ţineau lanţ iar numeroase compoziţii vor fi generate de versurile Carmen Sylvei, care l-a îndemnat să abordeze şi miturile româneşti, baladele *Mioriţa, Meşterul Manole.*

Pentru George Enescu regina Carmen Sylva a însemnat enorm, "l-a adoptat sufleteşte"... "Pentru mine, Ea a fost o prezenţă supraomenească, o fiinţă cu nimb, depărtată de oamenii obişnuiţi, revărsând numai lumină şi bunătate", scria George Enescu în 1943. [2]

Evident, ce anume a însemnat protecţia Reginei pentru George Enescu, pentru muzicienii pe care-i invita la Palat, este lesne de înţeles. Comentariile pe această temă, începând cu cele ale lui Carl Flesch, dar şi cele din monografia lui George Enescu [3], lasă să se citească, inclusiv, printre rânduri, o anumită povară pentru muzicienii în cauză, "matineele" sau "seratele" fiind prezentate ca împovărătoare. "Regina... l-a sufocat pe George Enescu cu pretenţiile ei"... Mai mult, ar fi fost un fel de sacrificat, de slujitor, comparaţia cu Joseph Haydn, fiind edificatoare.

Pentru George Enescu, zilele petrecute în anturajul Reginei aveau efectul unui panaceu, unei odihne plăcute, unei realizări, în torentul obligaţiilor contractuale pe care trebuia să le respecte interpretul solicitat să apară pe podiumurile de concert ale Europei.

Apoi, creaţiile pe versurile Carmen Sylvei capătă o turnură minimalizatoare în anumite studii. Dar nu acesta este obiectul acestor rânduri.

Nu putem trece însă peste relaţia existentă între suverană şi artistul George Enescu fără să nu zăbovim asupra recomandărilor făcute în scrisoarea datată 10 februarie 1800 [4], în care-l îndeamnă pe George Enescu să transpună în muzică *Mioriţa*, ... "fiind cea mai nestemată a noastră comoară". Îl povăţuieşte apoi în privinţa orientării pe care s-o adopte în creaţie. "Sângele să nu-ţi trădeze patria şi să nu te laşi molipsit de supracivilizaţia centrelor cosmopolite, care ne sunt tuturor folositoare pentru perfecţionarea noastră, întru cât nu ne lăsăm cotropiţi de curentele decadente, pe care trebuie din contra să le împrospătăm prin vioiciunea noastră. Aceasta să ne fie credinţa.

Stăm la marginea unui izvor din care alţii nu s-au adăpat şi nu se vor adăpa încă multă vreme. Căci nu se poate pătrunde cu atâta uşurinţă în sufletul ţării noastre, numai după ce vei fi pătruns adânc de tot taina sufletului ţării, numai atunci ţi se vor arăta minunăţiile pe care le ascunde.

Nu din întâmplare te-ai născut pe pământul românesc. Cu uşurinţă, bunul Dumnezeu te-ar fi putut aduce pe lume şi într-altă ţară; dar se vede că trebuia să tragi folos din pământul nostru, din vlaga noastră mare, tânără şi vioaie, precum şi din acel "nu ştiu ce", care ne farmecă pe toţi, fără ca ei să-şi poată da seama de ce şi cum. Prin ce ai avut marele succes de până acum? Tocmai prin ce e curat românesc în opera ce ai creat. Chiar şi aceia cărora nu le-a mers la inimă ca nouă, tot şi-au dat seama de farmecul originalităţii şi a puterii creatoare...

Apucă-te de *Mioriţa..."*

Mai târziu Carmen Sylva îl va îndemna pe George Enescu să scrie o operă cu titlul *Meşterul Manole*. Curios, ambele subiecte au fost abordate, finalmente, de către Sigismund Toduţă...

Lista "Muzicienilor Palatului" cuprinde, de asemenea, numele Henri Marteau, fost "copil minune"; regina manifesta o anume slăbiciune pentru această categorie de artişti. În România violonistul ajunge pentru prima oară chiar la vârsta de 25 ani, 1899.

Pianistul şi compozitorul Floritzel von Reuter, din 1903, devine colaboratorul cercului patronat de Carmen Sylva, devenind un admirator al Reginei, fiind influenţat nu numai de scrierile sale, dar şi de ambianţa românească, surprinsă, printre altele în *Symphonie Royale în fa diez minor*, operă pe libretul lui Carmen Sylva, *Jeanne D'Arc*, nefinalizată, transformată în simfonie, *Dansuri româneşti* şi *Rapsodia Română*.

Se pare că ultima muziciană ce ar putea fi trecută pe lista "Muzicienilor curţii, palatului", ar fi pianista Aurelia Cionca, începând cu anul 1906.

De fapt, prin diferite căi, scrierile reginei au ajuns să constituie obiectul preocupărilor, conform afirmaţiilor doamnei H.E. Schmidt, a nu mai puţin de 21 compozitori, de fapt, mai putem adăuga şi alţii. În afara celor menţionaţi: Alesandro Bustini, Alfonso Castaldi, Eduard Caudella, Ernst von Coburg, Carol Decker, Gheorghe Dima, Frans von Heland, Ferdinand Hummel, Oskar Nedbal, Josif Paschill, Ion Scărlătescu, Leopold Stern, George Cosmovici, Luise von Wied.

Muzicienii, de fapt, compozitorii ce întregesc această falangă, prezentată edificator de către H. E. Schmidt, sunt, primul, germanul Max von Weinzierl (1841-1898), care a scris muzica la drama *Ullranda* de Carmen Sylva, despre care un timp am crezut că este vorba de o operă, în 2 acte. A avut premiera la **Teatrul Naţional** din Iaşi, cu ocazia vizitei familiei regale, din octombrie 1904. Subiectul este plasat în preistorie, pe ţărmul Mării Nordului, axat pe ideea "cenuşa e urma dorinţei de a trăi"... Spectacolul "a plăcut". Muzica duioasă, care susţine cea mai mare parte din acţiune". "A prezentat partitura orchestra Teatrului Naţional dirijată de Ion Vlăduţă...[5]

Cum a ajuns acest compozitor să asigure ţinuta muzicală a acestei drame nu cunoaştem şi, s-ar putea afirma că, ţine de "mica istorie", căreia atâţia muzicieni nu-i dau atenţie.

Al doilea este Constantin Dimitrescu, autorul muzicii la drama Carmen Sylvei, *În ziua scadenţei.* Grigore Bengescu în volumul *Carmen Sylva (Biographie et extraicts de ses ouvres,* Brussel, 1905), indică şi alte nume de compozitori care au cochetat cu versurile şi textele reginei: d'Anhalt, Carl Reineke şi Augusta Holmes. Se pare că şi Jules Massenet. Ceea ce ne interesează însă, priveşte personalitatea autorului operei *Neaga*, care a înscris o pagină în relaţiile culturale româno-suedeze, ce merită consemnate.

Ivar Hallström - componenta ce s-ar putea numi "românească" a moştenirii sale

Ivar Hallström

Biografia şi, îndeosebi, creaţia acestui muzician scot în evidenţă coordonate asemănătoare în afirmarea muzicii suedeze cu cea românească, răsărite sau trezite la viaţă în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, în plină eră romantică, atunci când muzicienii erau confruntaţi cu delicata chestiune a edificării unei creaţii care să poarte însemnele ţării respective, mai exact, universului spiritual al poporului care se regăsea în datini, legende, cântece populare, credinţe specifice, păstrate din generaţie în generaţie.

Înscriindu-se în efortul generaţiilor de compozitori suedezi, a înaintaşilor, John F.Berwald, Franz Berwald, Adolf F.Lindblad, a contemporanilor August Södermann,

Ludvig Norman, Andreas Hallen, Gunard Wennerberg, Emil Sjögren, Hugo Stenhammar, compozitorul Ivar Hallström a avut un rol în proiectarea muzicii suedeze, ca şi în afirmarea valenţelor muzicale ale ţării sale în raport cu celelalte culturi europene. Chiar dacă astăzi este considerat "minor", chiar dacă se cântă foarte rar, Ivar Hallström îşi are locul său în trecutul muzical, nu numai suedez.

Curios, o sumedenie de muzicieni, cu aport generos în planul creaţiei şi cu activitate meritorie în viaţa concertistică, iese din cercul vizual, reintrând, după decenii, incidental şi foarte greu, dar, atunci când se oferă şansă unora din partituri, auditorii şi, evident, specialiştii, au revelaţia unui talent, a unui muzician onest, ştiutor al atâtor taine de armonie, contrapunct, forme, orchestraţie, dar şi buni înţelegători şi receptori ai fenomenului componistic, asimilat cu grijă, neizbutind să-l surclaseze. De aici, pletora eclectismului, care a înghiţit atâtea energii şi talente reale ori false. Dar paginile repuse în circuit, produc impresie bună, însoţită, eventual, de constatarea, "Ce păcat că nu se mai cântă mai des". Le va reveni oare rândul să fie reintegraţi, fie şi pe calea înregistrărilor care devorează titluri şi caută cu însetare tărâmuri necunoscute? Un fapt este indubitabil, muzica bună, moştenirea componistică este mult mai generoasă decât ceea ce se rulează în repertoriile instituţiilor. Prea multe partituri valoroase sunt date uitării! Şi este păcat.

Ivar Hallström şi-a purtat firul vieţii la Stockholm, în mare parte, unde a şi văzut lumina zilei, la 5 iunie 1826, fiind îndreptat spre studiul pianului de la fragedă vârstă. Cum arta sunetelor nu oferea garanţia prosperităţii, a studiat dreptul la Universitatea din Upsala adjudecându-şi diploma în 1849. Nu a încetat să se afişeze ca pianist, fiind elevul lui Edvard Passy, celebru pedagog suedez. Şansa vieţii sale a fost că, în anii petrecuţi ca student s-a numărat printre membrii cercului prinţului Gustav, student, de asemenea, amator declarat de muzică, mai mult, cânta cu o voce baritonală. La solicitarea acestuia, I. Hallström compune lieduri, dar şi o operă, cu colaborarea prinţului, *Hvita frun pa Drottningholm (Doamna albă de la Drottningholm),* premiera la 9 aprilie 1848.

Reîntors în capitală, a pendulat între diferite funcţii, dar legăturile ce se stabiliseră cu Palatul Regal i-au adus numirea de bibliotecar al lui Oscar al II-lea, în atribuţii fiind organizarea seratelor muzicale, frecvente, căci suveranul era, de asemenea, un înfocat admirator al muzicii. Aici va da lecţii de pian, va concerta. Apoi va deţine diferite posturi, fiind astfel director, din 1861, al **Şcolii de muzică** ce purta deja numele lui A.F. Lindblad. După două decenii va ajunge pianist la **Opera Regală.** S-a bucurat de consideraţia contemporanilor; moartea a survenit la 11 aprilie 1901.[6]

Sfera creaţiei sale se identifică într-o atmosferă romantică, cu generoase volute melodice, încărcate de expresivitate, având tangenţe declarate cu folclorul ţării sale, dar şi cu muzica românească şi nu numai. Specialiştii l-au clasat stilistic undeva între R.Wagner, Ch.Gounod şi A.F.Lindblad, simţindu-se în elementul său în genurile legate de text sau de scenă. A compus peste 20 titluri destinate teatrului, opere, operete, balete şi muzică de scenă. De asemenea, a excelat în materie de lied, cu peste 140 titluri, cantabilitatea fiind componentă evidentă a

partiturilor sale, destul de variate înscrise pe magistrala creaţiei germane de gen. Are şi variaţiuni pentru pian, coruri, cantate, piese camerale pentru ansambluri vocale şi pian. Ca atare, Ivar Hallström este un compozitor de muzică vocală, fără un stil personal bine individualizat, eclectismul fiindu-i propriu, prin asimilarea celor mai pregnante trăsături ale creatorilor germani şi francezi.

Desigur, Ivar Hallström este un autor prolific de opere, jucate în majoritate, la **Opera Regală** din Stockholm, fondată în 1773. Se spune despre el că era foarte truditor, compunea mult, se afla mereu la masa de lucru, inclusiv nopţile. A avut o viaţă îmbelşugată, dar a trăit singur. A doua sa operă, *Hertig Magnus och sjöjungfrum (Ducele Magnus şi sirena)* s-a reprezentat în 1867, având şase înscrieri pe afiş, succesul fiindu-i periclitat de ponderea ariilor în tonalităţi minore. Opera următoare *Den förtrollada keten (Pisica vrăjită)* 1869 s-a bucurat de real succes. Subiectele cele mai îndrăgite de către compozitor îşi aveau plasament în istoria naţională, în basmele nordice. Cu opera prezentată publicului în 1874, *Den Bergtagna (Sub vraja munţilor)* compozitorul a înregistrat succesul cel mai mare, fiind apoi montată la Copenhaga, München şi Hamburg, ceea ce se explică şi prin inspirata valorificare a muzicii populare suedeze. Au urmat apoi operele *Vikingrane,* 1877, *Nero*, 1882, mai palidă, *Neaga*, *Granadas dotter,* 1892 şi *Liten Karin*, 1897. De asemenea, se impune în consideraţie baletul *Melusine*, 1882.

Ne interesează însă creaţia lui Ivar Hallström inspirată din scrierile lui Carmen Sylva, potrivit doamnei H.E. Schmidt, în număr de 20 de titluri, ceea ce înseamnă ceva, dacă se are în vedere faptul că nu sunt numai lieduri şi opera *Neaga*, ci încă o operă *Der schönste Schatz (Cea mai frumoasă comoară),* într-un act, 1883, care s-ar fi cântat la 5 iulie 1883, la Monrepos, curtea princiară de Neu Wied, cu ocazia sărbătoririi soţiei prinţului Wilhelm. De asemenea, cantata *Das Sonnenkind (Copilul soarelui),* care a răsunat la 6 mai 1884 la Stockholm, în cadrul *Musikföreningens Nionde Konsert.*[7]

Cum s-a ajuns la relaţia de colaborare dintre poeta-scriitoare Carmen Sylva şi compozitorul Ivar Hallström? Evident, întâmplarea joacă şi în acest caz un rol determinant. Aflându-se în slujba Palatului Regal, unde îşi demonstrase abilitatea de pianist, dovedind şi ataşament neprecupeţit faţă de tron, Ivar Hallström a fost invitat să-i însoţească pe suverani în vacanţa din 1877, pe care au petrecut-o la castelul Segenhaus de la Neuewid-Germania, reşedinţa Mariei von Nassau, mama reginei Elisabeta, sora vitregă a soţiei regelui Oscar II. Aici Ivar Hallström a lecturat poezii ale lui Carmen Sylva, transpunând în muzică, ceea ce avea să fie, primul grupaj de lieduri, care a pecetluit o fructuoasă colaborare: *Drei ernste Lieder (Trei lieduri grave), Mutter (Mama), Müde (Oboseală)* şi *Trost (Consolare).* Acestea făceau parte din ciclul de poezii *Meine Ruh (Pacea mea).* Aveau şi dedicaţie, Prinţesei Marie de Wied.

Evident, Carmen Sylva a aflat de aceste compoziţii şi a manifestat dorinţa de a-l cunoaşte pe Ivar Hallström, ceea ce s-a petrecut după doi ani, la Segenhaus în 1879. Apoi, în vara anului 1880, compozitorul suedez a fost invitat să petreacă o lună din concediul său la Sinaia, împreună cu tenorul Arvid Ödmann, artist de renume, cu o frumoasă voce.

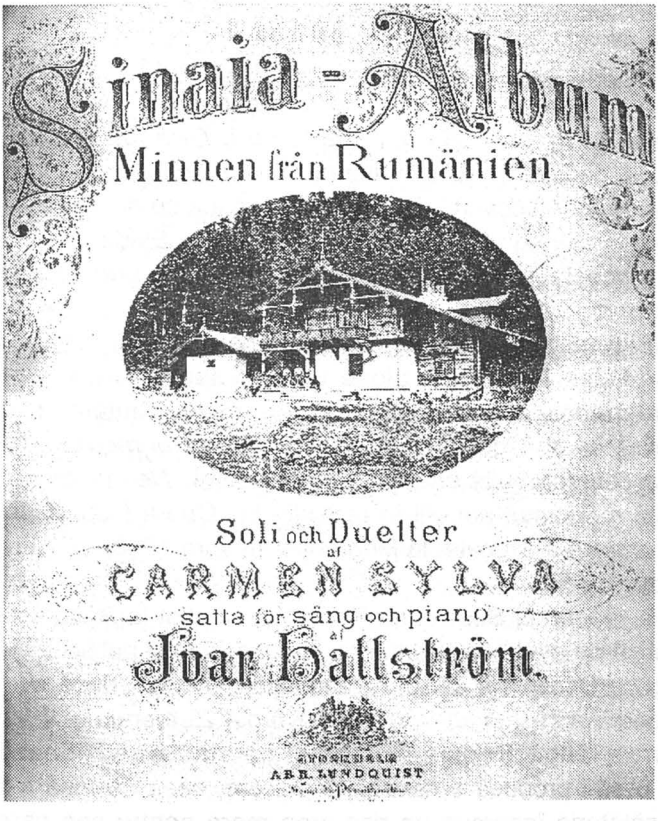
La Sinaia, Ivar Hallström a fost găzduit în ceea ce astăzi este complexul Peleş, castelul fiind însă în amenajare, la "casa pădurarului". Alţi invitaţi deţineau camere şi la Mănăstirea Sinaia. Deşi programul zilnic al sejurului, 18 iunie-18 iulie 1880, era presărat de plimbări, vizite în diverse puncte de atracţie turistică, oraşul, cu viaţa sa cotidiană, cu pitorescul conferit de locuitorii aşezărilor montane, cu lăutarii ce apăreau în diverse împrejurări, Ivar Hallström, deşi dornic să se acomodeze, să adulmece viaţa românească, era foarte ocupat căci, zilnic apărea în ipostază de pianist şi, curând, de compozitor, Regina solicitându-l din plin. Rodul acestei vacanţe, cu nopţi nedormite, dedicate creaţiei, este *Sinaia - Album*, ciclu care cuprinde 13 piese vocale cu acompaniament de pian, pe versuri de Carmen Sylva. Atât în "matinee", între 11-13, cât şi în "serate, 17-19, se încropeau recitaluri, cu participarea celor din anturajul familiei regale, astfel că fiecare manifestare se transforma într-o "sărbătoare", în care talentul şi priceperea muzicianului suedez se releva din plin. Fiind foarte apreciat, aplaudat şi ca pianist, cu o uşurinţă deosebită în descifrarea partiturilor şi în acomodarea cu cei care susţineau partidele vocale, Ivar Hallström a înregistrat un succes personal care în destule ocazii nu-i era recunoscut şi, mai ales, într-o asemenea societate aristocratică. Liedurile au fost etichetate drept "comoară", fiind făcute cadou la 22 august 1845 Prinţului Wilhelm, fratele reginei Elisabeta, la împlinirea vârstei de 45 de ani.

H.E.Schmidt prezintă lista compoziţiilor, cu datele atât de necesare înţelegerii contextului, ca şi biografiei respectivei compoziţii. Un fapt rămâne cert, colaborarea din vara anului 1880 dintre Carmen Sylva şi muzicianul suedez s-a dovedit fructuoasă, marcând doar începutul şi o anumită intensitate a respectivei colaborări, ce va continua neabătut ani la rând. Apreciat şi încurajat, Ivar Hallström s-a simţit în deplină forţă creatoare, subiectele partiturilor inspirate din scrierile principesei oferindu-i temeiul unora din cele mai preţuite pagini pe care le-a zămislit.

Interesant apare faptul că, piesele din *Sinaia - Album* nu sunt numai lieduri, adică partituri pentru voce şi pian, ci, frecvent, duete şi chiar ansambluri de tipul cvartetului cu acompaniament de pian, gen mai puţin întâlnit, dar foarte solicitat pentru reuniunile de la Sinaia. Aici este momentul să insistăm asupra fenomenului muzical cameral ce se preconiza în mediul reginei Carmen Sylva, căci comportă o oarecare unicitate. Practic, ceea ce se întâmpla aparţine domeniului muzicii de salon, ceva a la "hausmusik", dar mai elevat şi cu un cadru select, în care-şi dădeau concursul, profesionişti şi amatori. Îndeosebi "seratele" aduceau adevărate concerte vocal-instrumentale, interpreţii fiind membrii curţii şi invitaţii speciali ai reginei Elisabeta selectaţi de aşa manieră încât să reprezinte potenţiali interpreţi, apţi să susţină un repertoriu bogat, care de la o zi la alta se configura, într-o notă de bogăţie şi varietate. Cum noile creaţii erau căutate şi aplaudate, se poate bănui că gradul de cultură muzicală, aria literaturii cunoscute de Carmen Sylva erau extinse, punându-se accent pe inedit, adică, pe partiturile noi, special compuse pentru respectiva zi, respectiva "sărbătoare".

Evident, pivotul, centrul gravitaţional îl reprezenta creaţia poetică a reginei, proaspătă, atunci produsă, rapid transpusă pe muzică. Erau creaţiile cele mai apreciate. Să fie aceasta un fel de adulaţie nedisimulată pentru talentul amfitrioanei? Desigur. Regina Elisabeta avea nevoie de un mediu care să-i aprecieze producţiile poetice; îi plăcea să fie lăudată şi pentru aceasta nu precupeţea nici un efort. Mai mult, întreaga sa energie o investea în organizarea "seratelor", dânsa regiza totul, dânsa stabilea programul, dânsa veghea ca să nu se interpună în desfăşurătorul riguros ticluit, nici o fisură. Participa activ, nu doar Carmen Sylva, ci toţi invitaţii, cărora li se încredinţau anume roluri, anume lieduri ori cvartete în care se produceau, dezvăluindu-şi aptitudinile, muzicalitatea, ceea ce conta în stabilirea unei ierarhii a anturajului curţii...

Deocamdată, atât pe această temă.

Colaborarea nu s-a redus la compunerea unor piese vocale, asupra cărora vom reveni, ci a vizat şi proiectul compunerii unei opere, *Neaga*, ce exista sub forma unei povestiri în volumul I cu denumirea *Durch die Jahrhunderte (Printre veacuri),* ce urma să fie dramatizată în versuri de Carmen Sylva. Aceasta nu se afla la prima experienţă în acest domeniu, anterior scrisese *Vârful cu dor,* muzica Zdislav Lubicz, ce se şi jucase la Bucureşti în 1879, la 25 ianuarie, de către o trupă italiană, impresar Constantin Gebauer.

Colecţia muzicală a Bibliotecii Academici Române

Faptul că în anul următor, la Stockholm, Ivar Hallström compune *Ira Dei (Mânia lui Dumnezeu),* cu versurile cheie, "So zornroth geht der Tag zur Ruh" ("Atât de roşu de mânie coboară soarele spre asfinţit"), iar în *10 Vokalkompositionen* se află lieduri din *Sinaia-Album*, dar şi unul nou, *Lied von Oberbumse (Lied*

cu pian), demonstrează că Ivar Hallström avea şi alte poezii ale reginei, luate din 1880 sau primite ulterior. Un alt lied, datat tot 1881, susţine această ipoteză: *Das Glück ist ein Glas (Fericirea este un pahar)* [8].

Regina Elisabeta s-a îmbolnăvit foarte grav şi săptămâni de zile a zăcut; a fost supusă unei intervenţii chirurgicale, după care, când s-a mai restabilit, a plecat de la Bucureşti în Germania pentru o îndelungată convalescenţă, la Segenhaus şi Monrepos, unde copilărise, simţindu-se în apele sale, refăcându-se cu dificultate. A fost şi prilejul ca o seamă de persoane agreate să o viziteze, ceea ce i-a ridicat moralul. Astfel, Vasile Alecsandri s-a numărat printre cei ce au ţinut să fie alături de regină, citindu-i unele din ultimele scrieri, chiar cerându-i sfaturi. Aceasta cunoştea limba română, însă pentru creaţiile sale tot germana era limba preferată.

De asemenea, a vizitat-o şi Ivar Hallström, care a stat în preajmă-i mai multe zile, cântându-i la pian, în vara anului 1883, opera *Neaga,* primind din partea reginei şi a cercului în care se afla elogii pentru inspiraţia de care a dat dovadă. S-a văzut, astfel, că *Neaga* "era gata".[9]

Este impresionant că, se pare, cu acest prilej, Ivar Hallström l-a cunoscut pe Vasile Alecsandri, căruia i-a cerut poezii pentru a le transpune în muzică, în limbile română, franceză şi germană: *Soupir (Suspinul), Odă lui Bachus, Segenhaus, Monrepos, Doină,* dedicată "reginei suferinde", *Une horible ouverture, Ca m'est égal!, Telegramme* de Mr.Alecsandri. Deci opt titluri, ceea ce are darul să extindă arcul relaţiei compozitorului cu spiritualitatea românească. Evident, sfera poetică ce se regăseşte în aceste lieduri se raportează destul de pregnant la universul pivotat de către Carmen Sylva...

Anii 1883, 1884, 1885 au fost presăraţi cu creaţii ce purtau însemnele colaborării cu Regina României, îndeosebi, piese vocale, dar şi opera *Der schönste Schatz (Cea mai frumoasă comoară).* În anul următor, cantata *Das Sonnenkind (Copilul soarelui),* ca şi liedul *Mein Königreich (Regatul meu).* În tot acest timp, Ivar Hallström a acordat multă energie finisării operei *Neaga,* care a cunoscut unele versiuni, din momentul punerii în repetiţie la **Opera Regală** din capitala Suediei. *Copilul soarelui* s-a executat la Monrepos, în vara 1883, de către iubitorii muzicii invitaţi acolo.

În luna martie 1885, monarhul Suediei cu Regina s-au aflat la Bucureşti, pentru o scurtă vizită, astfel că au avut posibilitatea să descrie reacţia publicului la reprezentaţia operei *Neaga;* ; Oscar II a asistat la repetiţia generală, după cum arată compozitorul în scrisoarea adresată lui Carmen Sylva din 25 februarie 1885. Ivar Hallström a insistat pe lângă Regina României să vină să vizioneze spectacolul, încredinţat că o să-i producă o deosebită plăcere, ceea ce însă n-a fost posibil, o asemenea călătorie însemna un risc prea mare pentru cea care fusese atât de suferindă.

Apare interesant de observat că şi *Cea mai frumoasă comoară* a fost interpretată de către personalităţile aflate în anturajul reginei, la 5 iulie 1883, în cinstea aniversării prinţului Wilhelm, la Monrepos. Interesant mai este faptul că, Ivar Hallström după ce îşi asculta o creaţie, revenea asupra partiturii, spre a-i conferi calităţi sporite. Aşa s-a întâmplat cu *Copilul soarelui.*

Colaborarea cu Carmen Sylva continuă în 1890 cu liedul *König Erichs Laute (Lăuta Regelui Erich),* apoi ceea ce ar putea fi încadrată în genul cantată, *Die Sphinx (Sfinxul)* pentru solişti, cor şi orchestră, cu o versiune datând din 14 iunie 1891 şi o alta, 3 august 1896. Acest titlu figurează în concertul din 1 februarie 1898 de la Stockholm al **Orchestrei Filarmonice**, în compania *Uverturii academice* şi *Schicksalslied* de J.Brahms, *Rebeka*, scenă biblică de C.Franck, *Scene aus "Baldurs Traum"* şi *Visul lui Baldur*, scenă de N.Gade.

Un alt lied, *Ich bin jung (Sunt tânăr),* pare să dateze din 1897. Mereu se întâlnesc dovezi ale continuării bunelor relaţii dintre Regină şi compozitor, mesaje, salutări prin terţe persoane, recomandări asupra compoziţiilor, susţinerea producţiilor lui Carmen Sylva de către muzicianul suedez. Se pare că, ultima oară s-au întâlnit la Segenhaus, în 1898.

Ceea ce a apropiat cele două personalităţi a fost, de bună seamă, afinitatea din planul creaţiei, Ivar Hallström având o deosebită afinitate cu subiectele, cu sferele cântate de poetă, astfel că, s-a realizat un perfect liant sufletesc între suverana română şi muzicianul scandinav.

În 1898 a mai compus, ceea ce înseamnă că a primit noi poezii astfel, *Du bist ein Gottesgedanke (Eşti un gând domnesc, copile), Einem jungen Genie - An George Enescu (Unui tânăr geniu - Lui George Enescu)* şi *Wiegenlied, Wir betten Sonnenstrahlen (Cântec de leagăn, Ne aşternem pe raze de soare).*

Prin durata colaborării Carmen Sylva-Ivar Hallström se poate afirma că, vreme de două decenii, chiar dacă s-au interpus şi alţi compozitori, muzicianul suedez a avut cea mai consecventă atitudine de preţuire şi valorificare a creaţiei acesteia. Aceasta s-a petrecut până în 1898, după care, George Enescu devine artistul asupra căruia se revarsă interesul Reginei Elisabeta, lui i se oferă producţiile recente; el este invitat, vară de vară, să petreacă vacanţele la Sinaia, dar mai ales să participe, în calitate de violonist şi pianist, la reuniunile muzicale ce-şi continuă seria. Cu George Enescu, creaţia lui Ivar Hallström se intersectează în cazul versurilor *Die Sphinx.* S-au cunoscut oare cei doi muzicieni? Greu de afirmat, cert este că ştiau unul de celălalt. Mai sunt şi poezii de Carmen Sylva abordate de ambii compozitori, precum *Jurge Schmerzen...*

Creaţie "ocazională" ?

H.E.Schmidt foloseşte sintagma de creaţie "ocazională" pentru a determina cea mai mare parte a pieselor vocale compuse de către Ivar Hallström pe textele semnate Carmen Sylva. În ce măsură această încadrare, această clasificare se justifică nu este greu de sesizat, dacă se are în vedere faptul că, o serie de partituri au fost interpretate cu ocazia unor sărbătoriri ale unor zile de naştere, ca şi piese legate nemijlocit de viaţa cotidiană de la castelele unde-şi petreceau timpul suverana şi invitaţii săi. Într-un fel, se căutau pretexte pentru creaţii care să fie prezentate în aceeaşi zi sau la un interval scurt de la un anume eveniment. Desigur, în asemenea circumstanţe, liedurile sau cvartetele vocale, duetele, aveau alura unor fluturi nocturni, care se nasc şi mor deîndată. Şi totuşi, se găsesc şi pagini mai puţin convenţionale, mai elaborate, căci, ca regulă, dat fiind cercul de auditori şi interpreţi, simplitatea compoziţiilor era unul dintre factorii ce justificau amprenta "ocazională", căci, spre exemplu, nu se putea pretinde o tehnică vocală deosebită unor amatori şi amatoare care se lăsau convinşi să susţină un punct al programului.

Înainte de a prezenta asocierile unor dedicaţii, deci, de a identifica persoanele care au fost implicate în primele audiţii, este momentul să arătăm că, în plus, faţă de liedurile datorate lui Ivar Hallström identificate în teza de doctorat a lui H.E. Schmidt, care sunt în număr de 29, se găsesc la Stockholm, la **Musikaliska Akademiens Bibliotek**, şi altele, *Evimerung*, 1 foaie, lied, *Souvenir de Monsenior Alecsandri*, lied, compus la Monrepos, 1885, *Reponse telegraphic de Mr.Alecsandri*, lied, 1883 şi *Ny orsheluning* (?), datată Stockholm, 31 martie 1893.

De obicei, persoana căreia i se dedica o piesă era aceea care o şi prezintă în primă audiţie. De asemenea, se deconspiră unele din circumstanţele care au generat respectiva piesă. *Sinaia - Album* este edificator în multe privinţe. Primul titlu, *Telegrama oficiul*, text, titlu românesc, probabil, preluat de la denumirea postului care se ocupa cu transmiterea mesajelor respective, era cvartet vocal, deţinătorii partidelor fiind soprana Maria Assan, cântăreaţă profesionistă, altistă, Regina Elisabeta (Principesa), tenorul Arvid Ördmann şi basul, Principele Wilhelm de Wied. Acestuia i se dedică şi *În Atelier*. Luciei (Louisei) Ghyka îi este dedicat *In der Schaukel*. A patra piesă, *Chindia*, "cu refren dansant" şi nu *Rindia* cum apare în unele lucrări, tot cvartet vocal, pentru voci feminine, le-a avut protagoniste în prima interpretare pe Olga Brăiloiu, Lucia Ghica, Nathalia Romalo şi Eufrosina (Euphrosina) Grădişteanu. Această piesă a beneficiat şi de o altă versiune, cvartet cu voci mixte, fiind susţinut de Maria Assan, Principesa Elisabeta, Arvid Ördmann şi Wilhelm de Wied.

Al cincilea titlu din *Sinaia-Album, Der Bachio*, de subintitulează "scenă naturală" ("Grosse naturalscene") şi presupune personaje, ca într-o alegorie, fiind interpretată tot de Maria Assan, Regina Elisabeta, Principesa Elisabeta, Arvid Ördmann şi Wilhelm de Wied.

Arvid Ördmann a dat viaţă următoarei piese, *Răspuns la o invitaţie la cină din partea Bandei vesele.*

Duettino *Junge Schmerzen*, era dedicat Luciei Duca şi aceasta l-a prezentat împreună cu Arvid Ördmann. Al optulea, *Für wen? (Pentru cine?),* poartă dedicaţia Mariei Assan. *An Fräulein Olga Brăiloi als Page (Domnişoarei Olga Brăiloi, ca Paj),* deconspiră persoana căreia îi era dedicat. *Das letzte Quartett (Ultimul quartet),* avea o structură desfăşurată, implicând patru secţiuni, *Andante, Tempo de Chindia, Allegretto* şi iar *Allegretto,* fiind antrenaţi în susţinerea primei audiţii, Maria Assan, Principesa Elisabeta, Arvid Ördmann şi Prinţul Wilhelm de Wied.

Al zecelea titlu, era liedul dedicat tenorului suedez, *Der Sänger (Cântăreţul),* care-l însoţea pe compozitor. *Auf der Felsspitze (În vârful stâncii),* l-a vizat pe Principele Wilhelm de Wied. Ultima piesă a ciclului *Sinaia-Album* era terţetul *Der Wald (Pădurea),* interpreţii săi primi fiind Principesa Elisabeta, Arvid Ördmann şi Principele Wilhelm de Wied.

Este de reţinut că unul dintre primele lieduri compuse de Ivar Hallström pe versuri de Carmen Sylva, *Müde,* poartă dedicaţia Mariei zu Wied.

Pentru liedurile pe versurile lui Vasile Alecsandri, avem, de asemenea, unele trimiteri la persoanele din anturajul Palatului. Astfel, Contesa Olga Mavrogheni e vizată în *Une horible aventure*; Nathalia Romalo este nominalizată în *Ca m'est egal!*

În fine, un text mai aparte, *Mein Königreich* este un lied cu destinaţia Regina Elisabeta, căreia i se aduc laude nepreţuite. Ivar Hallström s-a legat sufleteşte de Principesa Elisabeta, de plaiurile atât de pitoreşti ale României, de Sinaia, ceea ce o şi mărturiseşte în dedicaţia existentă în exemplarul *Sinaia-Album*: "Toate aceste pagini / înseamnă un singur cuvânt / care zboară prin văzduhuri / cântând într-una - / Sinaia".

"Prezenţe ale României în muzica lui Hallström"

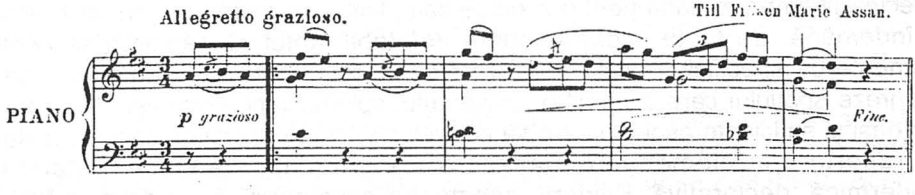
Cu această sintagmă, H.E.Schmidt concluzionează asupra ansamblului colaborării dintre Carmen Sylva şi Ivar Hallström, semnalând spectrul larg al creaţiilor cu trimitere mijlocită şi nemijlocită la România, inclusiv prin textele ce nu aveau o direcţionare către aceasta. Faptul că Principesa-Regina se implicase în realizarea textelor, deja însemna foarte mult. Cum se cunoaşte, Carmen Sylva nu a recurs la limba română pentru scrierile sale, limba sa maternă, germana, fiindu-i la îndemână. Cu toate acestea, apare irefutabil faptul că gândirea sa conţine elemente de specificitate căci a încercat cu sinceritate să se acomodeze, să se integreze spaţiului care a primit-o, universului spiritualităţii româneşti. Desigur, se pot găsi şi suficiente aspecte care să contrazică aceste aserţiuni, căci modalitatea de raportare la elementul românesc a fost parţială, stângace, exterioară, epidermică, declarativă. Evident, asemenea consideraţii sunt de neevitat, pe deasupra însă, se cuvine sesizat acel dram de aderenţă, ce nu are cum fi minimalizat şi nerecunoscut.

Carmen Sylva s-a impus ca o entitate a culturii româneşti, plasându-se într-un ungher al ei, ce se cere identificat şi preţuit ca atare. E o realitate ce nu poate fi eludată. Viabilitatea creaţiei sale rămâne discutabilă, cert este că, penumbra în care a intrat, poate fi pusă şi pe seama interdicţiei la care a fost supusă de către regimul comunist. Greoaie, artificioasă, lipsită de congruenţă, intimistă, fără nerv, moştenirea sa nu survolează înălţimile, astfel încât, şansa de a oferi ceva proaspăt, înzestrat cu forţă ideatică, propulsantă pentru fanteziile contemporane sunt puţin probabile. Cu toate acestea, au avut ecou, compozitorii care le-au transpus în muzică nu puteau să nu fie cuceriţi şi puşi în rezonanţă. Deci, se poate crede că ceva a existat. Apoi, nu este mai puţin adevărat că, prin permutarea în sfera sunetelor, textele aveau posibilitatea să fie reînsufleţite, înnobilate, ceea ce face posibilă resuscitarea, căci generaţiile vibrează după norme inefabile, ale căror meandre se lasă anevoie descifrate.

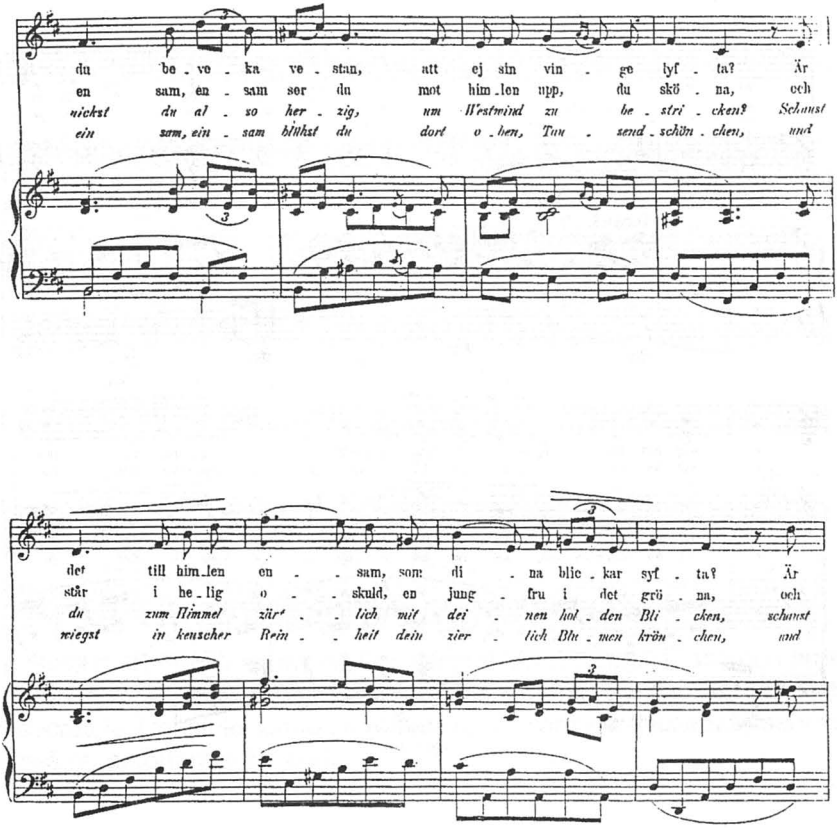
Muzician onest, ceea ce înseamnă că dispune de arsenalul tehnic necesar pentru a conferi individualitate artistică fiecărei entităţi croite, Ivar Hallström a dat măsura talentului său, ca şi a fanteziei sale muzicale în condiţiile crepusculului epocii romantice, care lăsa puţine trasee personale celor care au fost ghidaţi de postulatele creativităţii. Urmărite cu atenţie, compoziţiile vocale conturează chipul unui profesionist abil, care nu urmăreşte decât să respecte cu stricteţe impulsurile canoanelor atât de rigide, croind imagini limpezi, alcătuite din linii ferme, dar imprevizibile, lipsite de ezitări şi capcane. Expresia muzicii sale apare nespus de naturală, de o anumită delicateţe şi rafinament, simplitatea contururilor, sobrietatea retoricii melodice demonstrează siguranţa dispunerilor arhitectonice.

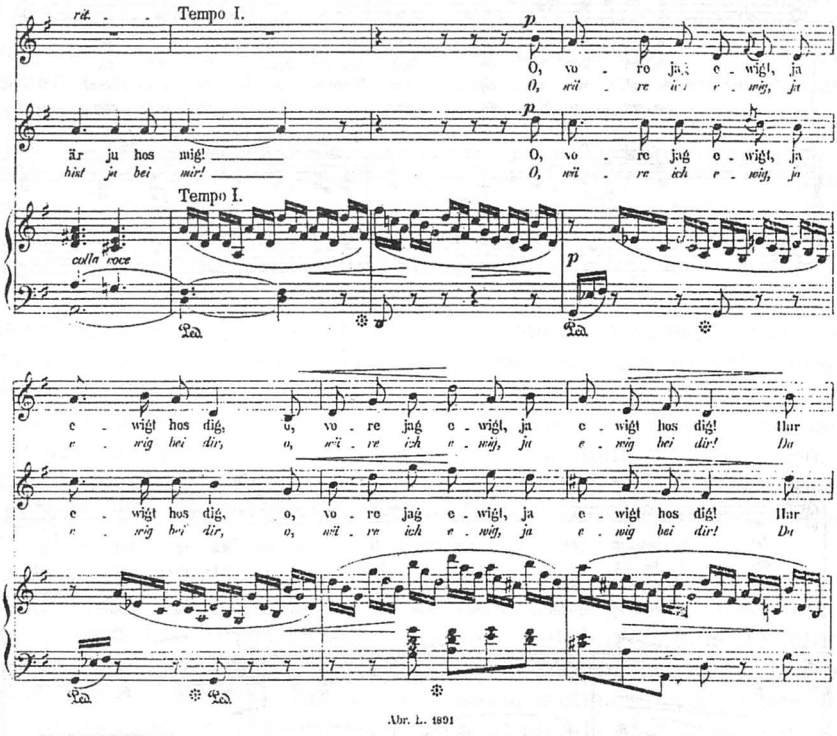
Chiar şi atunci când compozitorul optează pentru structura strofică, arcul construcţiei comportă o desfăşurare complexă, alăturând segmente ce se înrudesc într-un fel, oferind fluxul mereu înnoit, ceea ce îi atribuie gradul de interes. Pendulările armonice, trecerile în relativa minoră, suspensiile acordice, dublarea liniei vocale, inclusiv în sexte, fac din revărsările laconice, entităţi destul de pregnante, iar deschiderile planurilor melodice conduc la identificarea matricei romantice, fie prin secvenţări,

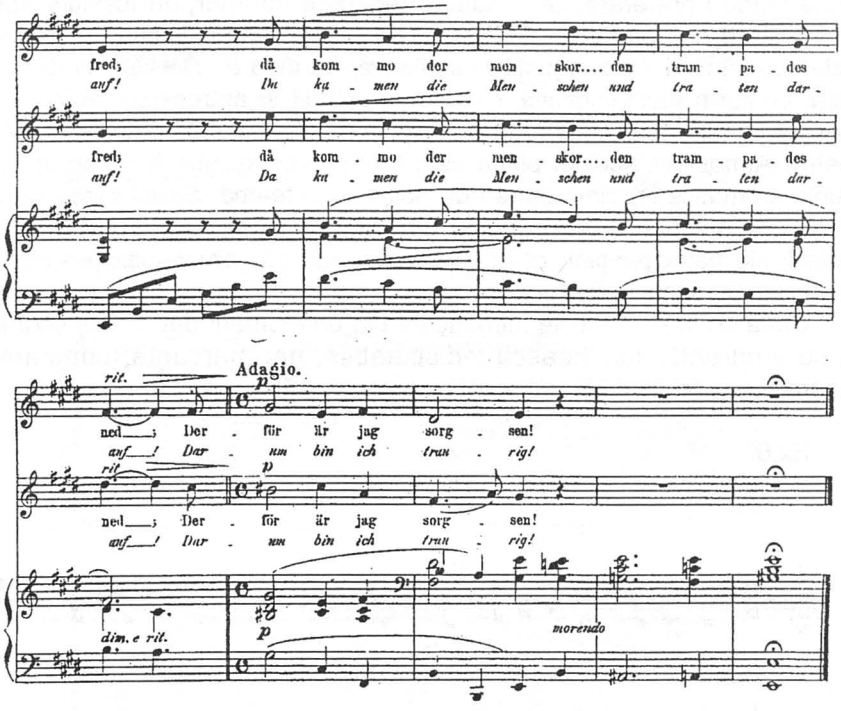
Ex.1

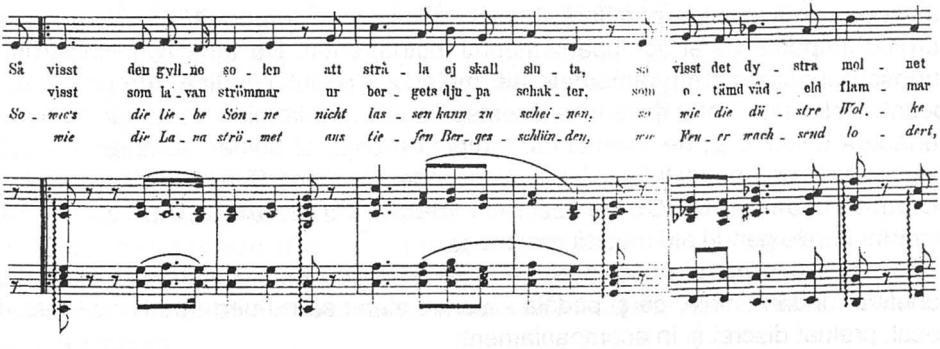


fie prin avântul frazei melodice din *Für Wen* (Pentru cine).

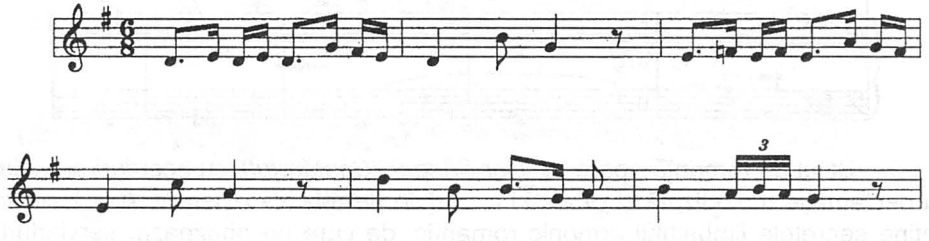
Ex.2

De obicei piesele vocale sunt desfăşurate, oferind relativ ample traiectorii, cu contraste ce nu ţin de schimbarea atmosferei, ci de ţesătura vocală. În acest sens este pilduitor *In der Schaukel (În leagăn),* o alertă pagină în 6/8, brodată pe triolete de şaisprezecimi, la pian, ca un acompaniament ostinato, cu structuri acordice. Tirada formulei ritmice se modifică doar pentru a imprima starea de creştere a tensiunii, ce solicită readucerea mişcării primare. Vocile în *duettino* dialoghează, preiau formule uşor modificate, pentru ca în final să se cupleze pentru a marca în sexte, terţe, ambianţa euforică dorită:

Ex.3

Aceiaşi reţetă se valorifică şi în *Junge Schmerzen (Dureri tinere),* deşi vocile se cuplează de la început, pentru a se desface şi a reveni, însă într-un tempo modificat, compozitorul recurge adeseori la 6/8, ceea ce pare curios, poate determinat de rezonanţa tempoului de horă, cu care intrase în contact la Sinaia şi care, pare să-l obsedeze. Cadenţările sunt liniştite, ca regulă, nerecurgându-se la acute, ci la estomparea discursului prin căderi de secundă sau atingerea acesteia în mers ascendent. Evident, compozitorul nu excelează prin paternul melodic, care nu are relief puternic, aceasta pare o trăsătură ce o preia din stilul german. De altfel, nici poemele nu se evidenţiază printr-o melodicitate aparte. Şi totuşi, există în această muzică o aspiraţie către luminozitate, ca în finalul acestei piese:

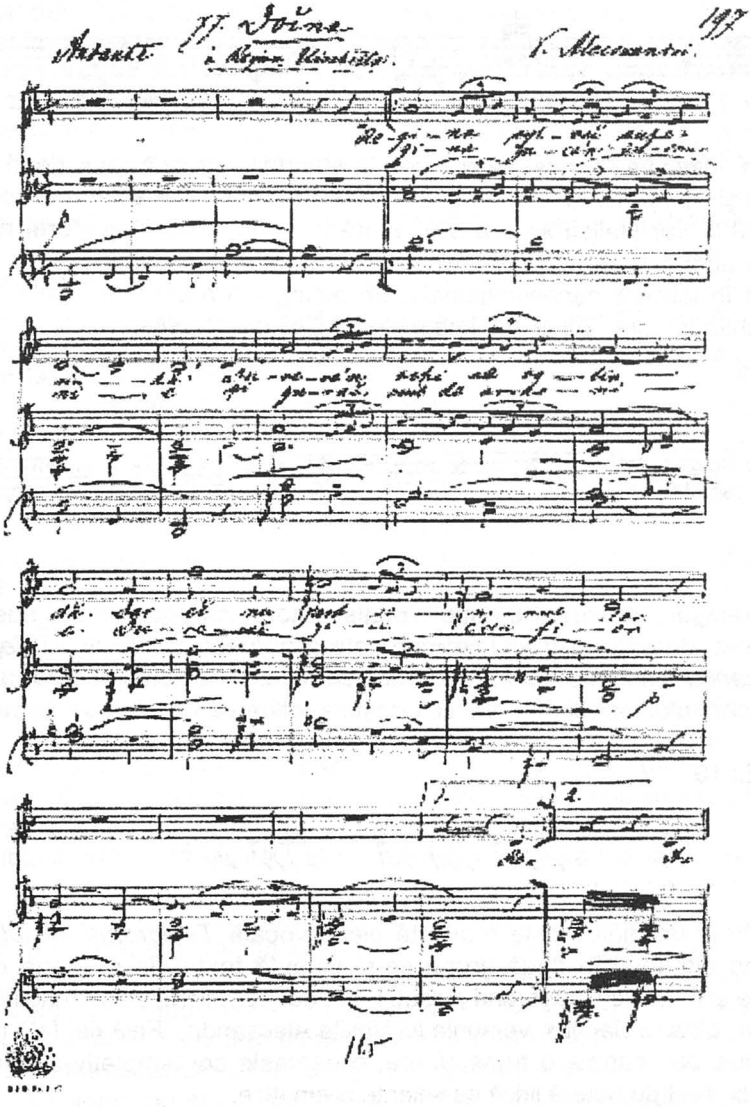
Ex.4

Stilul de romanţă apare în *Der Sänger (Cântăreţul),* cu acorduri arpegiate, cu declamaţie melodizată şi răbufniri cantabile de relativă extensie. Ivar Hallström deţine secretele limbajului armonic romantic, de care nu abuzează, servindu-l în pilule, însă reconfortant şi inspirat.

Ex.5

Şi în liedul *Segenhaus,* Ivar Hallström recurge la 6/8, mişcarea uşor legănată fiindu-i preferată. Şi aceasta, deoarece se interpun formule specifice româneşti şi în alte piese vocale, ce nu au tangenţă nemijlocită cu folclorul, cu legendele româneşti, care ar justifica aşa ceva. Bunăoară, *Die Sphinx (Sfinxul),* ce datează, conform manuscrisului, din 14 iunie 1891 şi antrenează solişti: sopran, mezzosopran, tenor şi bas, cor (care ar putea rezulta din cele patru voci soliste) şi orchestră. Atmosfera acestei piese este foarte dramatizată, încă de la început, sinusurile cromatice imprimă starea de nelinişte şi teamă. Structurarea piesei, nu prea întinsă, se face după principii teatrale, cu intervenţii scurte, un fel de comentarii ale participanţilor, ce-şi dau replici sau se completează în descrierea enigmaticului personaj mitologic.

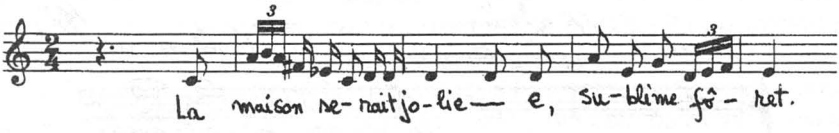
Ceea ce frapează este introducerea la un moment dat a unui segment de horă, cu amprentă românească indiscutabilă, net marcantă, comparativ cu anterioarele mişcări de 6/8.

Ex.6

Este unul dintre cele mai pregnante exemple din creaţia lui Ivar Hallström cu raportare la muzica populară, însăşi indicarea de tempo *Allegretto grazioso*, vorbind limpede, ca şi acompaniamentul instrumental. De fapt, Ivar Hallström a cunoscut ipostazele fundamentale ale melosului popular, adică, tempo justo, al jocurilor folclorice, chiar dacă între acestea se află în prim plan hora, dar nu numai, bunăoară chindia, şi, de asemenea, tempoul rubato, al doinei, surprins mai puţin inspirat în *Doina,* pe textul lui Vasile Alecsandri. Se reţine fără îndoială, atmosfera, desigur, urbanizată. Contează însă identificarea unuia dintre cele mai inconfundabile genuri ale muzicii româneşti.

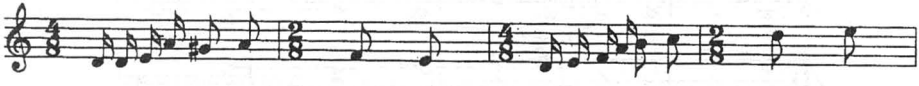
Din acompaniamentul pianului se sesizează un alt atribut, mersul pe sunetele fundamentale, ca şi pedala - isonul, menit să nu perturbe liantul melodic vocal, preluat discret şi în acompaniament:

Ex.7

Se întâlnesc însă şi alte aspecte interesante, ce lasă să se întrevadă o mai profundă cunoaştere a matricei muzicii populare. În *Soupir de Monsieur Alecsandri*, pe versuri de Carmen Sylva, compozitorul structurează discursul muzical pe o intervalică ce avantajează atributele modalismului folcloric, proiectând secunda mărită:

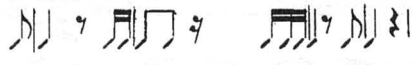
Ex.8



În *Chindia (Kindia)* se recurge la structura strofică, prin două tempouri, *Allegretto* şi *Tempo di Kindia*, pregnanţa nefiind latura forte a liedului scris în vara anului 1880. Ivar Hallström are o uşurinţă în conturarea atmosferei dorite, prin instituirea unei anume mişcări ritmice, caracteristice, după care partida vocală se derulează în formule neconvenţionale. Se recurge în realizarea jocului popular la măsuri schimbătoare, 2/8 şi 4/8. Iată melodia *Chindiei* folosită:

Ex.9

Desigur, universul creaţiei vocale datorat compozitorului suedez este foarte bogat, dezvăluind o anume mobilitate a mijloacelor folosite. *Telegramme a Mr. Alecsandri* este pilduitoare, deoarece se recurge la ritmul sugerat de scrierea proprie aparatului introdus în practica poştală, ceea ce conduce la formule ritmice specifice:

Ex.10



Printr-un dialog este realizată piesa vocală *Telegrama oficiul*, cvartetul vocal fiind distribuit în două grupe ce-şi dispută textul, în structuri extrem de pregnante şi dinamice, sugerând pulsaţia atât de individualizată a imaginii dorite.

În *Odă lui Bachus*, versurile lui Vasile Alecsandri, "Fală ţie, fală ţie, cel mai vesel dintre zei" capătă o transpunere, o expresie contemplativ-admirativă, ale cărei indicii sunt de natură lirică cu valenţe dramatice.

Neîndoios, opera *Neaga* reprezintă pivotul central al raporturilor de colaborare dintre Carmen Sylva şi Ivar Hallström, căci oferă cele mai consistente indicii ale gradului de raportare ale celor doi oameni de artă la sursa sacră a ethosului folcloric românesc, pe care ambii l-au venerat, cunoscându-l în profunzime în mică măsură.

Preliminarii la *"Neaga"*

Carmen Sylva se purta în societatea românească de aşa manieră încât lăsa impresia că gestionează epicentrul mişcării culturale. În fapt, se afla în afara acestuia, oarecum izolată, chiar dacă frecventa unele manifestări artistice. Desigur, nu cele cu contur naţional, ci evenimentele dominate de celebrităţi din afară. Concertele simfonice constituiau o excepţie. Urmărea şi reprezentaţiile italiene de operă, dar nu s-a lăsat cucerită de spectacolele trupei lui George Stephănescu, de după 1885, când s-a afirmat compania "Opera Română".

Nu se poate spune că Principesa-Regină Elisabeta nu deţinea informaţii asupra fenomenului artistic naţional, dar nu-i acorda credit, şi, în consecinţă, a căutat să-l făurească, să-l substituie, prin scrierea de librete, pe care le încredinţa unor muzicieni străini, în dorinţa sinceră de a constitui şi afirma opera românească, după pilda ce se conturase în alte ţări.

De fapt, era un fenomen ce se înviorase independent de acţiunile sale, la care s-a alăturat, pe care, finalmente, l-a impulsionat. În nici un caz, aserţiunea că demersurile generate de Carmen Sylva au condus la făurirea partiturilor cu substanţă românească nu se menţin deoarece, datează dinaintea venirii sale în România. Apoi, creaţiile majore au apărut neinfluenţate de iniţiativele sale.

Este adevărat, la noi, ca şi în alte culturi muzicale, primii paşi în direcţia făuririi creaţiei de operă, altfel spus, primele creaţii lirice cu subiect naţional şi cu elemente muzicale de colorit specific s-au datorat unor muzicieni străini, îndemânateci în a scrie, care şi-au încercat forţele fără a da viaţă unor creaţii sedimentate puternic pe trunchiul dorit. Probabil, pe acest fenomen s-a bazat şi Carmen Sylva atunci când a demarat colaborarea, în realitate, antrenarea unor muzicieni străini pentru a transpune în muzică teatrală propriile texte. Ne referim la *Vârful cu dor* de Zdislav Lubicz şi *Neaga* de Ivar Hallström. Sesizând neimpunerea acestor proiecte, care s-au prezentat publicului, primul, celui bucureştean, al doilea, amatorilor de operă din Stockholm, a perseverat, recurgând la colaborarea unor compozitori români, Iosif Paschill şi George Cosmovici pentru acelaşi subiect, *Mărioara*, jucate ambele, primul în capitala României, al doilea, la Nürenberg, Viena, Praga şi Cernăuţi. Au fost şi alte proiecte, dar nefiind jucate, ori neintrând în sfera vieţii noastre muzicale, nu le-am luat în ecuaţie.

Apare curioasă poziţia consecventă a lui Carmen Sylva în această problemă, dovadă că nu cunoştea realitatea românească, căci, persevera în recurgerea la contribuţia unor muzicieni străini şi nicidecum la cei români, bunăoară, Alexandru Flechtenmacher, George Stephănescu, Eduard Caudella, Constantin Dimitrescu. De altfel, aceştia chiar dacă-i folosesc versuri, precum compozitorul ieşean, nu erau apreciaţi de către curte şi nu se bucurau de atenţia suveranilor. Dintre compozitorii preenescieni, Gheorghe Dima a fost invitat la Palat, decorat, după un concert susţinut în **Ateneul Român**, în prezenţa familiei regale, cu **Reuniunea română de muzică din Braşov**, foarte elogiată pentru ţinuta artistică. Muzicianul braşovean compusese un lied *Mein Himmel (Cerul meu),* în 1884, pe versurile poetei Carmen Sylva.

De altfel, se cunoşteau experienţe nefructuoase pe acest tărâm, precum a lui Julius Sulzer, din 1869, cu *Mihai Eroul*, pentru care autorul beneficiase de o comandă specială. Opera, deşi a avut referate, opinii favorabile, care ar fi avantajat montarea, în ciuda lipsurilor, nu a văzut lumina scenei. Şi nu este întâmplător, deficienţe de natură dramaturgică, precum şi neînţelegerea expresivităţii melodiilor cu substrat popular la care apelase au fost fatale partiturii.

Treptat, odată cu emanciparea procesului componistic, cu iniţierea în literatura operistică, devenită accesibilă prin perpetuarea stagiunilor italiene la Bucureşti, se cristalizează opinia că ar trebui să avem o muzică naţională, deci, şi o operă naţională, în care subiectul să fie inspirat din mediul românesc iar tratarea sau configuraţia muzicii să se conjuge cu caracteristicile personajelor şi situaţiilor, prin asimilarea ariilor populare, a specificităţii muzicale proprii româneşti. Se preconiza realizarea identităţii culturale independente, altfel spus, proprii mediului şi universului românesc, după cum se putea întâlni şi în alte culturi afirmate în a doua parte a veacului al XIX-lea, mai ales.

Curentul de opinie favorabil operei româneşti se proiectează atunci când se joacă spectacole teatral-muzicale şi, mai ales, odată cu prezentarea unor reprezentaţii din sfera operei româneşti, ceea ce se subînţelege şi prin subiectele de alură autohtonă, tratate de compozitori străini sau subiecte străine abordate de muzicieni români, cum a fost cazul operei *Magdalena* lui Alexandru Zissu. Căci, drumul literaturii muzicale, parafrazându-l pe André Malraux, se pliază pe sintagma: "fiecare sfârşeşte prin geniul său şi începe prin cel al altora". Adică, înainte de a avea o literatură de operă proprie, am avut una de împrumut, ceea ce, în planul creaţiei propriu-zise, se înţelege, că muzicieni ai altor culturi şi-au adus prinosul lor la conturarea operei româneşti ca literatură organic structurată şi definită.

Curios, mereu se recurge la formula "prima operă naţională", "prima reprezentare lirică", sau... "pentru întâia oară, un artist român descinde în arena artei muzicale", scria Pantazi Ghica la reprezentarea *Magdalenei*, din 25 martie 1861. Compozitorului i s-a reproşat că, abordând un subiect italian, mai exact, fără o încadrare apăsată într-un cadru anume, "...nu are cum să dea culoarea românească". [10]

La fel ca Nicolae Filimon, care are judecăţi[11] extrem de critice la adresa operei lui Alexandru Zissu, cronicarul ziarului **Uniunea Română**[12], sesizează "greşelile" tânărului compozitor, începând cu alegerea subiectului... Dar..., "finalul a făcut o impresie foarte plăcută; compozitorul îşi aduce aminte că e român, şi, într-un mod ingenios, dă finalului caracter românesc". În ce constă acest "caracter românesc" nu putem preciza, deoarece partitura nu s-a păstrat. Important apare faptul că, se înregistrează tentativa de realizare a unei expresii apte să fie identificată ca "românească".

Lui Heliodore Bianchi, autorul operei *Clara*, cu subiect românesc, prezentată într-un concert la 14 februarie 1875 de către Opera Italiană, i se atribuie

un rol de pionierat căci îi aparţine "prima tentativă în acest gen (opera, n.n.) care e făcută în România.

Compozitorul, se putea citi în **Le Journal de Bucarest**[13], frapat de calităţile muzicale ale limbii române, fără să disimuleze imperfecţiunile operei sale, este bucuros să deschidă un drum pe care alţii îl vor urma, cu mai mult succes."

Din această operă în patru acte s-ar fi cântat *Preludiu simfonic* şi *Marş solemn Le Baptéme de la Dâmboviţa* care au fost primite cu mult entuziasm, căci "on composée par des Roumains, on inspiré par la Roumanie".[14]

"Un opera roumaine" era recomandată şi *Vârful cu dor*, jucată la 25 ianuarie 1879, de artiştii Operei Italiene din Bucureşti, de către ziarul **L'Orient**, din 18 ianuarie 1879. Cum asupra acestui titlu am zăbovit în urmă cu câţiva ani nu considerăm necesar să mai insistăm, trecând la opera *Neaga*, compusă în anii 1883-1884, ideea survenind, cum s-a arătat, în vara anului 1880.

Carmen Sylva avea proiectul acestei creaţii, scrisă sub forma unei povestiri (nuvele) publicate în *Aus Carmen Sylvas Königreich. Durch die Jahrhunderete.* Vol. II, *Balladen and Romanzen aus der rümanischen Geschichte (Din regatul Carmen Sylvei. Prin veacuri. Balade şi romanţe din istoria română).* Bonn, 1886. După întâlnirea şi fructuoasa colaborare cu Ivar Hallström în domeniul liedului, în special, Carmen Sylva a trecut la transformarea povestirii *Neaga* în libret de operă, apelând la structura de operă mare, în patru acte, şi la versificare, ceea ce, într-adevăr, a putut necesita un timp îndelungat pentru elaborare, dar nicidecum nu poate fi vorba de cinci ani, căci în 1883, Ivar Hallström, compozitorul suedez avea scrisă opera, ceea ce înseamnă că obţinuse anterior libretul. Cei cinci ani se referă la redactarea povestirii şi a formei necesare compozitorului sau, într-o altă situaţie, la prima versiune şi următoarele, sau finală, cu toate că, Ivar Hallström a beneficiat şi de concursul dirijorului premierei în stabilirea formei sub care a fost reprezentată.

Înainte de a încerca să oferim informaţii despre procesul creaţiei, este nevoie să subliniem faptul că, spre anii 1880, Carmen Sylva se dedică idealului făuririi creaţiei româneşti de operă, optând pentru un drum propriu, altul decât cel iniţial şi făurit de către compozitorii români. Era un drum personal, alăturat sau lăturalnic, soldat cu premiere, cu reprezentaţii, ce însă nu s-au impus în conştiinţa românească, deoarece veneau din exteriorul fenomenului şi nu aveau o motivaţie psihologică, etnică. Cu toate acestea, efortul acesta nu poate fi ignorat şi se cere integrat procesului istoric, fiind o realitate notorie.

"Lucrez cu hărnicie la *Neaga*, scria Carmen Sylva. Într-adevăr, e nevoie aici numai de perseverenţă, deoarece a "rumega" într-una nu e plăcut... Este obositor, dar şi stimulator să inventezi, adică să retrăieşti. Nici nu-ţi dai seama că lucrezi. Cu toate acestea, după ce termin nuvela vreau să prelucrez libretul după ea, acum de-abia îmi dau seama ce îi lipseşte şi cum se poate îmbunătăţi", nota Mite Kremitz în monografia *Carmen Sylva (Eine Biographie*, Leipzig, 1902).[15]

"Preocupaţiunea românismului"

Compunerea unei opere cu subiect inspirat din realităţile române, chiar şi cu apelarea la folclor devine cunoscută, unele ziare lansează vestea, căci ceea ce făcea Regina Elisabeta, fie şi în colaborare, era o informaţie ce merita atenţie. Probabil, se miza pe includerea acestei opere în repertoriul secţiei muzicale a **Teatrului Naţional**, deşi forţele artistice nu străluceau până în momentul fondării trupei lirice **Opera Română,** la 8 mai 1885, de către George Stephănescu sau în repertoriul **Operei Italiene**, căreia, în asemenea circumstanţe, i se punea la dispoziţie o subvenţie mai generoasă.

Întâi că, ideea unei opere cu tentă românească datorată unui compozitor străin nu mai este privită cu încredere, existau deja suficiente experienţe ce nu dăduseră satisfacţie. Desigur, puteau fi şi excepţii. Nu? Întâmplarea a făcut ca tocmai când se profila concretizarea partiturii lui Ivar Hallström, să aibă loc premiera operei *Haiducul* de Oreste Bimboni, libretul, celebrul Frederic Damé la 25 ianuarie 1884. Acesta era dirijorul trupei italiene ce susţinea stagiunea curentă şi, pentru a atrage publicul, a prezentat o operă scrisă după reţetarul ce se credea să aibă succes: subiect românesc şi muzică presărată cu elemente ale melosului popular. Mai mult, printre interpreţi figurează şi artişti români, eroul principal, Haiducul era Grigore Petrovici, bariton.

Opiniile formulate la adresa operei *Haiducii*, mai exact, cea a lui Mauriciu Cohen Linariu sunt în bună parte valabile şi pentru *Neaga*, deci pentru o altă operă compusă de un muzician străin. "În dorinţa de a atrage publicul şi pentru a înfrunta concurenţa teatrului românesc, impresarii caută să împrospăteze repertoriul trupei italiene cu opere "româneşti" scrise de compozitori străini care nu cunoşteau şi nu simţeau muzica noastră naţională. Dintre aceştia a fost *Vârful cu dor* de Lubicz, *Neaga* de Hallström. Aceste lucrări erau departe de a fi opere româneşti fiindcă a scrie o lucrare naţională nu înseamnă nicidecum a înşira diferite arii poporene ale unei ţări şi a broda pe dânsele, ci este a se inspira de simţământul în genere al acestei muzici şi a crea pe baza lor armonii noi, potrivite cu situaţiunea şi sentimentul ce voieşte a exprima.

Înainte de a vorbi de această lucrare desigur stimabilă din mai multe puncte de vedere, aş vrea să pot proba că vorbesc fără pasiune şi că n-am declarat răsbel d-lui Bimboni, pentru umiliaţiunea ce s-a făcut acelor ce se ocupă cu muzica la noi, neîncredinţându-le lor libretul primei opere româneşti ce era de făcut. Se ştie că nimeni nu e profet în patria sa şi această idee trebuie să consoleze pe compozitorii români, făcându-i tot-de-odată să spere, că prin legea compensaţiunilor, un director italian la rândul său o să le comande confecţiunea unei opere italiene, ceea ce, prin paranteză, mi se pare mai uşor..."

Cronicarul ziarului **Românul** nu eludează aspectele delicate ale problemei: "Desigur, nu pretind că o operă se poate constitui numai din doine şi cântece naţionale, dar acesta fiind impasul, spre a servi de dânsele trebuieşte mai ales pentru un străin, afară de un mare talent, şi multă erudiţiune..."

Şi mai concret, cu referire la O.Bimboni: "unde greşeşte, este întrebuinţarea unor motive naţionale. Motive cunoscute de horă sau de doină care auzite de noi în alte circumstanţe şi care prin urmare ne impresionează altfel, servesc d-lui Bimboni a contura într-un mod indistinct mimica fiecăruia din personajele sale şi, ce e mai mult, a exprima pateticul unor situaţiuni dramatice. Îşi poate cineva lesne imagina seriozitatea unui personaj ca haiducul venind trist, pe când orchestra prezintă un motiv de veselă horă... Îndată însă ce compozitorul se dezbracă de preocupaţiunea românismului, ca să zic astfel, atunci se află mai în largul său, se abandonează ideilor care-i plac şi, din când în când, face să le gustăm şi noi"... [16]

Evident, aspectele sesizate sunt deosebit de pertinente, scoţând în evidenţă şi sentimentul frustării compozitorilor români, trataţi cu indiferenţă, atunci când se punea problema făuririi unor opere indigene. S-ar putea uşor obiecta că, de fapt, muzicienii cărora li se încredinţa şansa elaborării unei partituri cu subiect propriu realităţii româneşti, nu erau obligaţi să dea la iveală opere naţionale. Ei scriau pe măsura sufletului lor, opere ce se încadrau în retortele culturale de care aparţineau. Noi românii, probabil aşteptam creaţii cu colorit naţional, autorii respectivi, nicidecum. Posibil, dar atunci de ce apelau la particularităţile melosului folcloric românesc? Răspunsul poate fi: recurgeau la un element de îmbogăţire a romantismului muzical, la un factor de culoare, aidoma exotismului prezent în atâtea opere celebre, bunăoară *Aida,* care nicidecum nu este operă egipteană, rămânând italiană. Şi exemplele ar putea continua, nu mai departe decât opera *Lakmé.*

Desigur, în mentalitatea acelui timp, un subiect naţional, însoţit, fie şi pe alocuri, de o muzică naţională, nu putea fi decât operă naţională, ceea ce nu este real. Astfel că, se cere reconsiderată această optică şi acceptată situaţia de facto; în paralel cu efortul compozitorilor pământeni de a făuri o cultură muzicală proprie, a existat o mişcare paralelă, muzicieni alogeni care s-au preocupat de subiecte şi realizarea corespunzătoare în plan sonor, fără să aspire la clasificarea de compozitori români, căci nici nu erau.

Acelaşi cerc ideatic se regăseşte şi în intervenţia lui Titus Cerne pe această temă, demonstrând faptul că elaborarea operei *Neaga* era cunoscută, prin intermediul revistei muzicale franceze **Le Menestrel**, comentariile însă se înscriu pe acelaşi flux cu cele anterioare, deşi, ca datare, acestea par a fi fost exprimate mai întâi. Titus Cerne este necruţător, tonul său fiind sentenţios şi neîncrezător în reuşita unui demers pe linia făuririi unei opere viabile datorate unui autor neromân.

"Compozitorul suedez Ivar Hallström a terminat partitura unei opere, *Neaga*, al cărei libret, după cum se spune în Le Menestrel este datorat penei române a pseudonimului Carmen Sylva şi a fost tradus în limba suedeză de către poetul Hedberg (Frans Hedberg n.n.). Această operă va fi curând reprezentată în Suedia. După cum arată titlul, subiectul trebuie să fie tras din vreo legendă populară.

În ce mizerie muzicală se află ţara noastră! Trebuie a recurge la ştiinţa şi inspiraţiunile unui suedez, unui om al nordului, pentru a ne descrie cum simţim şi

ce caracter avem noi, locuitorii a văei Dunării. Nu se poate găsi în România un muzicant capabil a exprima prin sunete cel puţin tot aşa de bine ca un suedez caracterele şi simţămintele fraţilor săi? Şi să nu se zică că e iubire şi încurajare pentru artiştii români.

*

Liniile de mai sus îmi amintesc opera jucată pentru întâia oară anul trecut în Bucureşti şi care de mulţi era considerată ca întâia operă românească, dar care, cugetând mai bine s-a văzut că nu are în ea românesc decât numele proprii, căci libretul e de D-l F.Damé, un francez şi muzica de maestrul Bimboni, un italian şi că această operă poate avea orice merit va vroi cineva să-i deie numai acel de a fi românească nu." [17]

Desigur, compunerea unor opere pe subiectele datorate lui Carmen Sylva era rezultatul unor acţiuni concertate, bine gândite, chiar dacă lasă impresia că ies din contextul fenomenului nativ, ce nu cunoaşte determinări conştientizate, pornite de la foruri oficiale, altele decât curtea regală.

În **Biblioteca Muzicală Academică** din Stockholm (Musikaliska Akademiena Bibliotek), unde se află în păstrare manuscrisele lui Ivar Hallström, există mai multe manuscrise ale operei *Neaga*, versiuni orchestrale, ca şi reducţie de pian, în limba suedeză, ca şi germană sau în ambele. Aceasta poate însemna că autorul a căutat forma cea mai potrivită pentru opera sa, concepută iniţial în 5 acte, jucată însă în patru. Chiar şi după premiera din 24 februarie 1885 de la **Kongl. Teatrarne**, compozitorul a revenit asupra partiturii, un exemplar indicând la o dată ulterioară, 11 noiembrie 1885, mai mult, 3 acte.

În nici o altă parte nu se găseşte un exemplar din *Neaga.* Deoarece s-a anunţat includerea acestei opere în repertoriul trupei Operei Române condusă de Eduard Wachmann[18], pentru stagiunea 1899-1900, am crezut că ar putea fi un exemplar din *Neaga* în fondul **Teatrului Naţional** din Bucureşti, ori la **Biblioteca Academiei** sau într-altă parte, căutările insistente nesoldându-se cu nimic. Ar mai fi o posibilitate, să se păstreze în fondurile curţii regale, care nu se ştie cu precizie unde se află...

Dintre cele două opere compuse de către Ivar Hallström pe librete de Carmen Sylva, fără îndoială, cea mai impunătoare este *Neaga,* considerată de H. E. Schmidt[19], drept: "un punct culminant în colaborarea dintre"... Aceasta, deoarece este în cauză o partitură generoasă, bogată în evenimente, cu acţiune desfăşurată, planul social îmbinându-se cu cel personal, cu situaţii suficient de raţional motivate, având încărcătură emoţională, datorită pasiunilor şi intensităţii sentimentelor de care dau dovadă eroii. Opera *Cea mai frumoasă comoară,* este o alegorie, cu personificarea locurilor pitoreşti din jurul castelului de la Monrepos, a râurilor, pădurilor, într-o exaltare în faţa naturii atât de darnice.

Sub toate aspectele, *Neaga* se recomandă ca operă romantică cu desfăşurare amplă, oferind contraste şi situaţii tensionate în fiecare moment, cu personaje suficient de conturate, acţiunile lor având motivaţie psihologică. Ivar

Hallström era un muzician informat, bun cunoscător al literaturii genului, inclusiv al creaţiei wagneriene, ceea ce explică suflul dramatic omniprezent, fără să se ridice la nivelul acestuia în privinţa intensităţii expresive. Sub aspect stilistic, partitura sa se învecinează cu muzica lui Albert Lortzing şi Charles Gounod. S-a vorbit şi de conaţionalul său Adolf Fredrik Lindblad, într-o perspectivă ce nu-i avantaja prea mult individualitatea, prea dominată de modele, de ticuri profesionale pe care din nefericire, le cunoştea şi stăpânea prea bine. Să fie aceasta şi o posibilă dorinţă de refugiere înspre zone prea puţin survolate, precum muzica populară românească, prezentă în câteva momente, cu funcţie coloristică declarată. Înseamnă că Ivar Hallström a cunoscut, a studiat muzica populară românească? De unde şi-a recrutat materialul inclus în opera *Neaga*? Ce raporturi a avut cu muzicienii români?

La asemenea întrebări legitime ce se nasc, răspunsurile sunt prea puţin edificatoare. Cert apare faptul că a stat puţină vreme în România şi, probabil, zona cunoscută lui se restrânge la Sinaia, poate, la Bucureşti. Desigur, a avut prilejul să asculte muzică populară, tarafuri de lăutari, tineri şi tinere care îşi cântau aleanul. După cum se va constata, contactul său cu arta populară românească a fost epidermic, superficial, preluând unele formule de suprafaţă, este drept, caracteristice, fără să le aprofundeze. De aici, o oarecare stângăcie, preluările sau prelucrările sale nu au pregnanţă şi, deci, relevanţă. Ca atare, opiniile muzicienilor români în privinţa reuşitei compozitorilor de peste hotare în trasarea contururilor specifice ethosului românesc, se adeveresc şi în cazul lui Ivar Hallström. Dar să nu anticipăm, analiza operei *Neaga* va prilejui suficiente observaţii relative la stilul său şi la natura dramatică a muzicii compozitorului suedez ce şi-a intersectat creaţia cu tematica românească, destul de fragilă şi ea, datorită felului în care o prezintă Carmen Sylva în creaţia sa.

De fapt, asistăm la o dublă poziţionare relativă faţă de spiritul artei româneşti, prin doi creatori ce doresc să se insinueze în matricea proprie românească; este mai întâi, Carmen Sylva, apoi, Ivar Hallström, reuşita fiind, sub acest aspect, compromisă. Rămâne însă şi varianta unei opere de alură universală, mai exact, suedeză, cu trimiteri către specificul românesc, ceea ce poate fi un aspect pozitiv, demn de a fi cunoscut.

NOTE

1 Reuter, Florizel von. *Great People I have known. Waukesha*, 1961, p.157; Schmidt Hildegard, Emilie. *Elisabeth Königin von Rumänien Prinzessin zu Wied "Carmen Sylva"*, Bonn, 1991, p.106

2 Enescu, George. *Amintiri despre Carmen Sylva*. În: *Revista Fundaţiilor Regale*, X, 12, 1 decembrie 1943, p.87-99

3 Voicana, Mircea, Firca, Clemansa, Hoffmann, Alfred, Zottoviceanu, Elena, Marbe, Myriam, Niculescu, Ştefan, Raţiu, Adrian: *George Enescu*, vol.I, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1971, p.242

4 Caracostea, D. *Dinastie şi creativitate. Omagiu Carmen Sylvei*. În: *Revista Fundaţiilor Regale*, X, 12, 1 decembrie 1943, p.483

5 Stal. *Două reprezentaţii de gală.* În: *Evenimentul,* XII, Seria II, 192, 5 oct. 1094, p.1
6 XXX Ivar Hallström. În: *Svensk Musiktidning*, IV, 15, 1 octombrie 1884
7 Schmidt, H.E. *Op.cit.*, p.357
8 Traducerile din germană de Sergiu Sarchizov
9 Natalie, doamnă, baroană de Stackelberg. *Carmen Sylva.* În: *Voinţa Naţională,* II, 200, 16 martie 1885, p.2
10 Pantazi Ghica. *Feuilleton. Revue dramatique "Madalena".* În: *La voix de la Roumanie,* I, 11, 6/18 aprilie 1861, p.2
11 Filimon, Nicolae. În: *Independinţa*, III, 16, 17 aprilie 1861
12 N.R. *Foileton. "Magdalena",* operă într-un act de Al.T.Zissu. În: *Uniunea Română,* I, 7, 1 aprilie 1861, p.1
13 XXX *Concerts.* În: *Le Journal de Bucarest*, VI, 454, 17 ianuarie 1875, p.3
14 XXX *Le concert de M.Bianchi.* În: *Le Journal de Bucarest*, VI, 468, 18 febr. 1875, p.3
15 Schmidt, H.E. *Op.cit.*
16 M.C. *Cronica muzicală.* Opera italiană - Închiderea stagiunii: "*Haiducul"* de d-l O.Bimboni - *"Lucrezia Borgia"* de Donizetti şi *"Norma"* de Bellini. În: *Românul*, XXVIII, 11 februarie 1884, p.1
17 Cerne, Titus. *Revista muzicală.* În: *Arta*, I, 10, 25 ianuarie 1884, p.157. Este foarte probabil că apariţia tardivă a revistei *Arta* să fie explicaţia invocării "anului trecut" pentru premiera operei *Haiducul.*
18 *Neaga* este anunţată pentru stagiunea 1899-1900 în *Epoca*, VI, 1840-298, 30 octombrie 1900, p.2. Anterior, în *L'Independance Roumaine*, 25, seria 5, 6984, 6/18 decembrie 1899, p.1, este prezentat subiectul acestei opere, cu introducerea: "Printre operele noi care se vor da în această iarnă la Teatrul Naţional figurează o operă de Carmen Sylva, graţioasa noastră Suverană şi a cărei muzică e de D.Hallström"...
Radu Constantinescu în *Wachmann*, Bucureşti, Ed.Muzicală, 1975, p.69 - arată că pentru montarea acestei opere fusese alocată suma de 15000 lei.
Simion Alterescu şi Florin Tornea în *Teatrul Naţional I.L.Caragiale*, Bucureşti, 1955, p.259, pomenesc opera *Neaga*, lăsând să se creadă că ar fi putut fi prezentată publicului bucureştean de către trupa condusă de Eduard Wachmann. Acesta o anunţase în repertoriul său, ba chiar patru titluri cu subiect românesc: *Petru Rareş* de Eduard Caudella, singura montată, *Neaga, Nini* de Constantin Dimitrescu şi *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu, ceea ce ar fi fost o performanţă dacă s-ar fi transpus în practică. Din păcate, încasările au mers prost şi Eduard Wachmann nu s-a menţinut la conducere. Iată o posibilă explicaţie a neabordării operei *Neaga.*
19 Schmidt, H.E. *Op.cit.*, p.358.

FESTIVALURI

SĂPTĂMÂNA INTERNAŢIONALĂ A MUZICII NOI
Ediţia a IX-a

Orchestra de suflători a Filarmonicii "George Enescu"

Cea de-a noua ediţie a Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi a debutat şi anul acesta la aceeaşi dată (23 mai) intrată deja în conştiinţa compozitorilor, muzicologilor, interpreţilor şi (nu în ultimul rând) a criticilor, printr-un concert susţinut de Orchestra de suflători a Filarmonicii "George Enescu" din Bucureşti, dirijată de Aurelian Octav Popa.

Ni s-a propus un program oarecum unitar în diversitatea lui stilistică, în care un "cvartet" de compozitori români (Petru Stoianov, Octavian Nemescu, Fred Popovici şi George Balint) s-a situat între "coperţile" sonore ale lucrărilor semnate de doi (neo)clasici ai secolului XX: Igor Stravinski şi R.Vaughan Williams. În timp ce *Octetul pentru suflători* de Stravinski (compus între 1922-1923) condiţionează percepţia ascultătorului în perimetrul unui potenţial post-modernism, afirmat în plină epocă a cristalizării modernismului - fapt ce-l înnobilează pe autor cu o aură vizionară -, *Scherzo alla marcia* de R.Vaughan Williams a apărut mai curând drept o glumă pusă la cale de interpreţi, un fel de "bis" (în mare parte neaşteptat) lipsit de capacitatea de a lăsa vreo urmă în conştiinţa auditorilor.

Pe cu totul alte coordonate se situează *Ha Or*, piesă ce deschide ciclul Luminii", semnată de Petru Stoianov, în care autorul şi-a propus "valorificarea în plan complex a ritmului interior ce ordonează pulsaţia vieţii, prin analogie cu principiul Creator". Compozitorul a dorit să transpună în plan sonor - printr-o imagistică simbolică proprie - Lumina necreată, divină, dar şi lumina tainică a cunoaşterii, a binelui, a armoniei. Muzica acestei lucrări (structurată evolutiv, de la simplu la complex, dar şi redundant, prin recursuri şi reveniri ale stărilor induse pe parcurs) îl reafirmă pe Petru Stoianov drept un autor al rafinamentului, spiritualizării şi interiorizării demersului componistic.

Octavian Nemescu ne-a oferit (într-un alt context ideatic) o filozofie a "trecerii", o meditaţie asupra sfârşitului şi începutului. După cum autorul însuşi o prezintă, "*Quindecimortuorum* (1994) este un recviem instrumental (format din 12 părţi) care la modul ideal ar trebui să fie cântat la ora 1 noaptea, într-un cadru ritualic, nonspectacular. Este primul ceas care urmează după miezul nopţii, după trecerea Pragului (către o altă zi, spre un alt plan al Existenţei)." Cele două centre sonore ale piesei (fundamentale şi dominante în acelaşi timp) capătă spaţialitate (timbrală şi dinamică) şi motricitate (prin însăşi mişcarea interpreţilor prin spaţiu), iar articularea discursului în 12 părţi (inegale şi despărţite prin pauze) obligă atât

interpreţii cât şi ascultătorii să participe activ (prin meditaţia individuală şi colectivă) la descifrarea semnificaţiilor multiple ale acestei muzici.

La Fred Popovici am descoperit în *Heterosinthesis II* (1979) o subtilă intelectualizare a limbajului, bazat pe formule matematice şi organizat polieterofonic, un "remember" al preocupărilor stilistice de acum două decenii ale compozitorului. Rezultatul sonor nu este lipsit de substanţă, chiar dacă muzica pare, la o primă audiţie, rotundă şi egală cu ea însăşi...

Dacă la Octavian Nemescu timpul era fragmentat şi iarăşi recompus, la George Balint, în piesa sugestiv intitulată *A înserării* (1999), timpul curge liniar, într-o ireversibilitate apropiată de absolut. Îşi fac loc sentimente de dor, de melancolie, de neputinţă şi resemnare, într-o cheie generală tristă. "Damnat în hotarul care desface solarul de sublunar, anonimul **eu** doineşte simplu, de-aleanul luminii lin coborânde, şi tot mai adânc, a înserare" (George Balint).

Păcat că acest potenţial final de concert, sugestiv încărcat de semnificaţii, a fost uzurpat de *Scherzo alla marcia* de R.Vaughan Williams care, prin plasarea în zona divertismentului muzical, a spulberat atmosfera meditativă, construită cu atâta migală pe parcursul întregii seri. Să fie acesta unul dintre inevitabilele compromisuri (cărora a trebuit să le facă faţă) despre care amintea directorul artistic al festivalului, Dan Dediu, în cuvântul său de deschidere?

În sfârşit, dar nu în cele din urmă, trebuie punctat profesionalismul Orchestrei de suflători a Filarmonicii "George Enescu", condusă cu impetuozitate şi dezinvoltură de neobositul ei mentor, Aurelian Octav Popa.

Constantin SECARĂ

Ansamblul ERWARTUNG
"Condiţia postmodernă" ?

Actuala ediţie a SIMN a relevat - dincolo de preocuparea constantă pentru diversificarea limbajului şi a tehnicilor curente de compoziţie, ce riscă tot mai mult să cadă în manierism - o anume **alertă** interioară a creatorilor de a găsi răspunsuri, confirmări, poate chiar definiri ale Fiinţei şi ale posibilităţilor ei de "a-fi-în-Timp" şi, deci, în durată, în universal...

Unii au optat pentru violentarea, parodierea, ironizarea purităţii - semn al neputinţei omului modern de a mai "convieţui" cu valorile ei?!

Alţii, dimpotrivă, au părut convinşi de perspectiva "salvării" Fiinţei prin transfigurarea realului, revenind la melodie, cantabilitate, lirism...

Concertul la care mă voi referi în continuare a pus în lumină ambele tendinţe.

Programul ansamblului francez ERWARTUNG dirijat de Bernard Desgraupes a cuprins lucrări aparţinând unor compozitori români din diaspora

parisiană: *R comme Résistance, au siecle de Kafka* de Mihai Mitrea-Celarianu, *Nature morte avec instruments et compositeur* de Costin Cazaban, *Le serpent de Khufu III* de Horaţiu Rădulescu şi *Wall Street* de Ionel Petroi - toate **prime audiţii** în România.

Cu o consecvenţă exemplară, Mihai Mitrea-Celarianu îşi completează ciclul *Incantaţiile Nopţii Luminate*, "pe o linie mai complexă", adăugând celor peste 30 de piese încă una, al cărei titlu vorbeşte de la sine despre intenţia autorului de a da o replică falsului, care "triumfă pretutindeni", făcându-ne să "asistăm la o extindere planetară a Terorii, în doze, mijloace, tactici şi obiective dintre cele mai diverse..."

R comme Résistance... ilustrează acea tendinţă de violentare şi deformare a limbajului, tocmai pentru a proteja - prin contrast - "cântecul greierilor" - semn al purităţii eterne.

Lucrarea se edifică din micro-structuri repetitive - alternate cu "tăceri" sonore, "pozitive", "autotranscendente", ca nişte viduri ce aşteaptă şi cheamă "lontaneitatea" armoniilor chopiniene sau beethoveniene, într-o **anamneză** discret tămăduitoare -, ca şi din politempii şi policromii irizate, obţinute din dispuneri spaţio-temporale pluristratificate în funcţie de starea de spirit a clipei. Interesant mi s-a părut felul în care Mihai Mitrea-Celarianu îşi **apropie depărtarea** - o linie de orizont, intangibilă în fond - prin magia modală cu reminiscenţe de doină şi bocet. "Strigătul" viorii - ca ţipătul vocii de soprană dintr-o altă lucrare a sa, *La Reine manquante*, se asociază acordurilor aspre, brutale ale pianului, distonând oarecum cu arpegierile diafane şi ţesătura aproape clasică a viorilor. Ultimul strat al acestei muzici este destinat melodiei, rafinamentului şi purităţii gândului. Repetiţia, aluzia la modele au, în cazul lui Mihai Mitrea, rolul acordat de către un filosof ca Gilles Deleuze - drag compozitorului - repetiţiei în cultura post-modernă, un "rol central în menţinerea simţului realului". "Căci - afirmă Deleuze - ameninţarea adresată de repetiţie autorităţii ideilor originare şi universale este întotdeauna temporară şi, ca de obicei, **revine în slujba originilor**" (subl.n.D.P.).

Dacă muzica lui Mihai Mitrea-Celarianu a reunit ambele opţiuni de investigare a Adevărului despre Fiinţă şi existenţă (violentarea purităţii limbajului, dar şi acceptarea purităţii în sine), piesa lui Costin Cazaban a insistat pe cel de-al doilea aspect: cel al recunoaşterii "originalelor", nu prin simulacre, ci prin recuperarea lor cu certă sfială; de aici frecventele hiatus-uri în discursul sonor, marcate de discontinuităţi ritmice, în ale căror interstiţii se putea auzi vocea primei violoniste (Diana Cazaban), rostind cuvinte extrase din înţelepciunea orientală (?): "vom ajunge, cu cât stăm mai mult pe loc..."

Adept al principiului "solve e coagula", Costin Cazaban îşi construieşte muzica din elemente minimaliste, "coroborate cu elemente teatrale întru redarea unor sonorităţi alternând rarefierea cu conglomerarea, încremenirea cu mişcarea".

Teatralitatea muzicii sale are însă nuanţele "prezenţei postmoderne" a teatrului imaginat de Lyotard: un teatru al "energiilor pure, lipsite de formă, ale cărui trăsături definitorii nu sunt concordanţa dintre dans, muzică, gestică, limbaj, timp..." ci, mai curând, "independenţa şi simultaneitatea sonorităţii zgomotelor, cuvintelor,

expresivităţii corpului, imaginilor". Consonanţa clasicizantă a corzilor şi clarinetului (ca în cazul partiturii lui Mihai Mitrea), politempiile, suspensiile în vid, ca şi mersul înapoi, spre tradiţia unor Chopin sau Berg şi, de asemenea, revenirea obsesivă a cuvintelor rostite de către instrumentişti, delimitează un spaţiu logocentric - o altă formă de **rezistenţă,** de împotrivre la lumea kafkiană a zilelor noastre. Regrupându-se, membrii ansamblului s-au transferat, în final, la instrumentele de percuţie şi, pe fondul alienant al ritmului de timpani, vocea Dianei a rostit profetic: "nu mai este verde iarba şi măslinii drepţi..."

În 1992, Horaţiu Rădulescu îi dedica... lui Keops, "al cărui adevărat nume pare a fi Khufu...", lucrarea sa alcătuită din "96 de erupţii de micro-muzici unice, care creează un ritual-incantaţie...". Apelând la tehnicile arhetipale - armonice naturale, isonuri, eterofonie, glissandi, flageolete, repetitivitate, sisteme de acordaj etc. - Horaţiu Rădulescu menţine tonusul compoziţiei într-un spaţiu al simetriei şi densităţii, multiplicându-l prin intermediul ecoului, ca într-o ficţiune, şi ea de tip postmodern. Interferându-şi sonorităţile în registre foarte apropiate ca intensitate, instrumentele îşi pierd individualitatea la un moment dat, transformându-se într-o magmă spectrală, polimorfă. Doar vioara îşi face auzit glasul cadenţat, curgând ca o psalmodiere a Partitelor bachiene; iar clarinetul, aidoma unei efigii, sugerează, poate, chipul lui Keops, ca simbol al imanenţei...

Ionel Petroi revine asupra teoriei **relativităţii**, apelând la **citat** sau **colaj** în formulele ritmico-melodice de extracţie americană şi, de aici, la parodierea *Bolero*-ului de Ravel sau chiar a *Periniţei* româneşti. Acest fel de **hibridizare** a esenţei muzicii se înscrie pe linia concepţiei unui John Zorn bunăoară, pe care Steven Connor (autorul cărţii *Cultura postmodernă),* o defineşte ca pe o "găzduire riscantă a stilurilor muzicale populare - mai degrabă disjuncţii pulverizate şi zgomotoase ale sunetelor şi stilurilor".

Instrumentiştii ansamblului ERWARTUNG şi-au însuşit, în mare, "jocul limbajelor", reacţionând instinctiv sau cu o luciditate vădit convenţională la "semnalele" venite din partea compozitorilor.

În orice caz, imaginaţia şi, de ce nu, **toleranţa** auditorilor a fost pusă serios la încercare!

Despina PETECEL THEODORU

Sentimentul tragicului în muzica nouă

Se pune problema, mai acut decât oricând în acest final de secol, a supravieţuirii într-o lume care şi-a pierdut busola, o lume a violenţei, a rapacităţii, a disonanţei existenţiale; o lume morală în care Verticalitatea agonizează, iar refugiaţii săi suportă efectele ofensivei psihologice în tentative, nu de puţine ori eşuate, de a-şi menţine relaţia cu ceea ce ei numesc "adevărata valoare" (dar, ce

este adevărul? întreabă de două mii de ani, un Pilat din Pont mai actual ca niciodată...).

Acelaşi, ca întotdeauna, seismograf sensibil al durerilor epocii, arta posedă virtuţile unui potenţial panaceu universal dar şi germenii unei arme biologice mai periculoase în stare de insinuare latentă prin impactul modern al mijloacelor de difuzare în masă asupra conştiinţelor, deformând mentalităţi în favoarea instaurării domniei **Anticulturii de masă.** În termenii acestor două extreme, "vieţuieşte" şi muzica ultimelor decenii, moştenitorii tradiţiei culte fiind în mod special cei ce caută soluţii de ieşire din starea haotică dizolvantă întronată şi asupra domeniului artei sunetelor. Navigând între raportări trans-culturale ale materiei sonore - expresie a legităţilor Naturale obiective - şi readucerea în prim plan a melodiei populare înveşmântate tonal, muzica nouă strecoară idei, aruncă provocări, comentează realităţi, exprimă Inexprimabilul în lupta cu inerţia neînţelegerii colapsului lumii care ne înconjoară. De multe ori, mesajul său se materializează auditiv printr-un "strigăt" de filiaţie expresionistă mai mult sau mai puţin explicită, alteori acest "strigăt" apare sublimat, repercutându-se spre interiorul fiinţei, manifestare lăuntrică extrem de impresionantă prin dramatismul său (precum în *Rezonanţele pe fond alb* ale lui Ulpiu Vlad).

În concertul orchestrei de cameră "Concerto" dirijată de Dorel Paşcu din cea de a doua zi a "Săptămânii" am regăsit, predominând asupra celorlalte forme de exprimare, o asemenea tipologie a "strigătului", cu precădere exteriorizat în varianta românească a bocetului, dezvăluind asumarea unei atât de prezente viziuni tragice asupra realităţii (în *Invocatio* al Feliciei Donceanu, în *Umbrele* Doinei Rotaru cât şi în zguduitorul lamento din lucrarea lui Vladimir Scolnic *Şi pământul s-a cutremurat*). Singura excepţie, piesa din deschiderea programului aparţinând lui Cornel Ţăranu, *Concertul pentru oboi şi orchestră de coarde* (avându-l ca solist pe Dorin Gliga, acelaşi profesionist şi poet al artei interpretative), a cărei scriitură poartă amprenta de limbaj a autorului în dimensiunea sa modal-contemplativă, a avut totuşi tangenţă cu dimensiunea tragică a existenţei în tentativa sa de a evoca - şi prin intermediul ethosului, ca şi prin cel al unor trimiteri stilistice specifice - personalitatea celui ce a fost maestrul Sigismund Toduţă.

Introducând o atmosferă arhaică medievală, "Invocaţia" Feliciei Donceanu a optat pentru un mixaj stilistic situat între Occident şi Orient, între textul religios latin îmbrăcat în veşmânt modal bizantin, bogat ornamentat, şi nuanţarea lui în termeni expresivi romantici, de o sinceritate a adresării incontestabilă, însă totuşi prea paseistă ca atitudine componistică. E adevărat că muzica "nouă", ca desfăşurare sonoră a ultimilor ani în accepţiunea strict cronologică, **nu** se identifică (sau cel mult n-ar trebui) cu un traiect **obligatoriu** disonant, atonal ori serial, dar iarăşi e adevărat că acestea au reprezentat debutul unui drum nou, deschis către soluţii personale apartenente **acestui** secol, o "reîntoarcere frustă la Bach" apărând ca anacronică, cu certitudine, chiar în perspectiva însăşi a Maestrului reînviat într-un prezent modern. Am apreciat însă rapelul la bocet în contextul unei trăiri interioare susţinute emoţional la mai mult decât cota solicitată de către

sensibilitatea duo-ului solistic Bianca Manoleanu (soprană) - Ladislau Csendes (vioară) alărturi de rafinamentul intervenţiilor pianistice ale lui Remus Manoleanu.

În *"Umbrele"* Doinei Rotaru, o punere în pagină extrem de sugestivă a multiplelor semnificaţii cu care este învestită noţiunea-titlu, am descoperit dramatismul impactului cu "cealaltă" faţă a luminii, susţinut tensional de acumulări progresive în care instrumentul solist - viola - îşi angrenează din plin resursele virtuoze (rol pe care Marius Ungureanu şi l-a asumat până la capăt inspirat călăuzit de harul său artistic, implicându-se afectiv în fiecare gest conceptual). Specifică Doinei Rotaru, înclinaţia către echilibru printr-un joc al contrastelor juxtapune atitudini diverse într-o succesiune firească, destrămând pe nesimţite "carnaţia" stilistică şi eterizându-se treptat până la dispariţie. Este un discurs al cărui final iese din timp şi spaţiu, totul în maniera personală a autoarei de a "simţi" fluxul sonor şi o anume armonie a dimensiunilor, proprie identificării în mod natural cu esenţialitatea unui spirit românesc de cea mai pură factură.

Încheind concertul ca o culminaţie a ascensiunii tragicului, *Şi pământul s-a cutremurat* de Vladimir Scolnic ni s-a relevat ca o impresionantă redare a viziunii apocalipsei biblice. În limitele unei surprinzătoare economii orchestrale (doar şaisprezece solişti dintre care patru vocali) dar amplasat şi "mânuit" fonic cu maximă eficienţă, ansamblul - alcătuit pe baza unor raţiuni exclusiv expresive din patru soprane, doi flautişti, trei clarinetişti, trei violoncelişti, doi pianişti şi doi percuţionişti - a materializat cu o forţă emoţională ieşită din comun una din cele mai originale şi convingătoare transpuneri ale ideii-pretext din întregul festival. Construindu-şi scenariul într-un veritabil stil regizoral, compozitorul a apelat şi la elemente de mişcare scenică, efectele unei permanente tensionări a substanţei sonore slujind, cu extremă plasticitate, modelării autentic expresioniste a simbolului sonor.

Şi astfel s-a încheiat o seară de muzică, o seară a unui sentiment simptomatic pentru acest final de mileniu şi, în curând vom afla, poate şi pentru cel care va veni peste o omenire dominată de Conflict şi Dezbinare, a cărei trăsătură fundamentală - însuşirea de a fi UMAN - o vom mai putea regăsi, previzibil, doar în paginile prăfuite ale dicţionarelor.

Loredana BALTAZAR

Recital de percuţie şi pian

Recitalul de percuţie şi pian al celor doi interpreţi, Ancuza Aprodu (pian) şi Thierry Miroglio (percuţie), a fost conceput să graviteze de-o parte şi de alta a unei axe de simetrie reprezentată de lucrarea *Phonic Streams* de Danie Teruggi, în care cele două instrumente sunt intersectate de acţiunea sonoră a unei benzi magnetice.

În jurul acestui dialog al instrumentelor cu bandă au gravitat, impunând punctele de "forţă" şi "greutate" muzicală, două momente de **solo,** ca două ample

cadenţe şi meditaţii sonore solitare: *Antifonie* pentru percuţie de Adrian Iorgulescu şi *6 Encores* pentru pian de Luciano Berio.

Momentele de solo au fost precedate şi urmate de lucrările "dialogate" în care au evoluat ambele instrumente, formând două tripticuri simetrice pe axa iniţială. De o parte, piesele *Due rilievi* de Dieter Acker şi *T'ong Jen* de François Bousch, încadrând *Antifonia* de Adrian Iorgulescu, iar de cealaltă, flancând piesele lui Luciano Berio, lucrările *Modos V* de Klaus Ager şi *Sonancias I* de Marlos Nobre.

Pornind de la interpretarea remarcabilă a pianistei Ancuza Aprodu şi a percuţionistului Thierry Miroglio, fini cunoscători ai muzicii contemporane şi astfel fideli tălmăcitori ai acesteia, colaborând într-o strânsă împletire a sonorităţilor şi sensurilor, creând lumi şi amplificând tensiuni, atenţia auditoriului a fost atrasă mai mult spre lucrările solistice, certe valori componistice.

Straturile dialogurilor realizate de Adrian Iorgulescu în lucrarea *Antifonie* pentru percuţie solo ţin de domeniul metafizic, aşa cum însuşi autorul sublinia că a încercat să sugereze: "fuga sinelui de sine, plăcerea jocului şi a dedublării, nevoia auto-comunicării, imaginea Eului în ipostazele sale... şi replierea acestuia la propria matcă, la propria esenţă", deziderate evidenţiate în jocul multiplelor nuanţări şi timbraje ale instrumentelor de percuţie, măiestrit conduse în demersul componistic şi de asemenea măiestrit redate de interpretul Thierry Miroglio.

Pandantul pianistic din acest recital l-au reprezentat cele *6 Encores* de Luciano Berio, tot atâtea modalităţi componistice de investigare a posibilităţilor tehnice şi expresive ale sonorităţilor pianului în redarea elementelor esenţiale ale Lumii. Deşi compuse în perioade diferite, prin conciziune şi strălucire, cele *6 Encores* s-au succedat cu logică şi sugestivitate perfectă, conduse spre public cu remarcabilă fluenţă şi convingere de pianista Ancuza Aprodu.

În construcţia lucrărilor ce au pus în dialog pianul cu percuţia nu s-au remarcat potenţările dorite ale valenţelor timbrale ale celor două instrumente. *Due rilievi* de Dieter Acker a estompat, de fapt, reliefurile, mergând pe similitudini. Expresia lapidară în determinarea simbolului Yi-King a trecut neobservată prin lipsa de esenţă şi pregnanţă sonoră, iar curgerile sonore în fluidităţi amplificate electromagnetic au căpătat uneori lungimi nedorite în lucrarea *Phonic Streams* a lui Daniel Teruggi.

Mergând pe exploatarea laturii percutante a instrumentelor, prin ostinato ritmic, *Modos V* de Klaus Ager şi *Sonancias I* de Marlos Nobre s-au încadrat în previzibilitate, fiind excelente pretexte sonore pentru desfăşurarea măiestriei interpretative a celor doi interpreţi. De fapt, pentru reuşita acestui recital, aproape toate meritele revin interpretării şi conceperii programului realizate de pianista Ancuza Aprodu şi percuţionistul Thierry Miroglio.

Mihaela MARINESCU

Trio APERTO

Săptămâna Internaţională a Muzicii Noi nu mai este un eveniment neaşteptat şi inedit, ci tinde să devină un reper solid al calendarului vieţii muzicale. Mai puţin obişnuit este, însă, faptul că una dintre serile muzicale ale "Săptămânii" a fost şi cadrul festiv de decernare a premiilor Concursului internaţional de compoziţie "Aperto", una dintre lucrările premiate - este vorba de *"Priviri"* pentru vioară, clarinet şi pian a Laurei Manolache - fiind interpretată în aceeaşi seară.

Concertul de miercuri 26 mai 1999, de la Aula Palatului Cantacuzino s-a deschis, aşadar, cu decernarea premiilor de compoziţie, dar a continuat, în nota specifică Festivalului în care era inclus, cu prezentarea unor creaţii contemporane provenind din zone estetice relativ diferite, însă limitate la posibilităţile de expresie ale trio-ului alcătuit din pian, vioară şi clarinet, în diverse variante de asociere, bineînţeles agrementate de intervenţia atât de modernă a culorilor instrumentelor de percuţie. Am audiat, aşadar, piesa *Munirando* pentru clarinet şi pian de Augustin Fernandez - concepută într-un limbaj sonor accesibil, în care s-au făcut observate efecte de mers la unison remarcabil realizate de către interpreţi; un anume haz, o expresie de vervă şi bună dispoziţie a luminat momente în desfăşurarea lucrării, care s-a arătat a fi frumos construită, într-un echilibru stabil, cu un rezultat sonor agreabil, asigurat în bună măsură şi de interpretarea oferită de pianista Dolores Chelariu, împreună cu clarinetistul Dan Avramovici. Punctul următor al programului a fost o lucrare destinată, de asemeni, pianului şi clarinetului - este vorba de *Adagio* aparţinând compozitorului polonez Andrzej Dziadek. O construcţie în arc, un bocet îmbinând sonorităţi bolovănoase ale celor două instrumente cu momente de resemnată oboseală, tensiuni şi relaxări parţiale conducând spre acel maxim total, care nu rămâne nici el - până la urmă - ceea ce a reuşit a deveni; un traiect expresiv în care, din nou, muzica a avut viaţă cu adevărat din viaţa şi mai ales intenţiile sincrone ale interpreţilor săi.

Următorul moment s-a constituit într-o evidentă schimbare de decor, în primul rând din punct de vedere timbral, dar nu numai: a intrat în scenă cel de-al treilea membru al Trio-ului *Aperto* - violonistul Ladislau Csendes - interpretând *Sonata pentru vioară solo* de Tiberiu Olah. Ideea de bază a lucrării pare a fi polifonia, extinsă la nivelul construcţiei macrostructurale, sub forma polifoniei de stare; poate că, mai puţin pretenţios s-ar putea defini ca existenţa dialogului între două personaje muzicale; dar pare a fi ceva mai mult decât atât: e o exprimare complexă a opoziţiei timbrale, tensionale, dinamice, într-o desfăşurare a cărei coeziune este maximă, în ciuda alcătuirii din suprapuneri-alăturări de "cărămizi" sonore. Iar interpretarea a fost - şi de această dată - o traducere clară, e exprimare convingătoare a muzicii.

În sfârşit, în încheierea concertului a fost prezentată lucrarea Laurei Manolache - *Priviri* pentru vioară, clarinet şi pian (cu uşoare inserţii de "percuţie", efecte de culoare) - o piesă solid construită, speculând expresia sonorităţilor frumoase şi urâte în îmbinări surprinzătoare, în care trecerea de la una la alta e

făcută în momentul extrem în care deja se cere aceasta; un mod deosebit de fin şi eficient de a specula impactul sonorului asupra psihicului căruia i se adresează, dovedind o sensibilă stăpânire a legilor mai ales implicite ale comunicării muzicale.

Laura SMĂRĂNDESCU

Orchestra de cameră Radio

Un concert ale cărui muzici nu păreau să interogheze asupra Fiinţei, ci ofereau chiar unele răspunsuri - aşteptate oarecum de spiritul nostru - a fost **concertul de concerte** al Orchestrei de cameră Radio, condus de Horia Andreescu.

Concertul nr.1 pentru violoncel şi orchestră (solistă Anca Vartolomei) şi *Concertul pentru chitară şi orchestră* (solist Reinhard Evers) de Anatol Vieru, *Piano Concertino* de Joji Yuasa (solist Andrei Tănăsescu), *Préludes Lyriques* de Aurel Stroe şi *Concertul românesc* de György Ligeti au introdus **monumentalul** şi **afectivul** în cadrul celei de-a IX-a ediţii a SIMN.

Construit din blocuri sonore contrastante, *Concertul pentru violoncel şi orchestră* de Anatol Vieru concentrează, în numai 11 minute, un univers bogat şi armonios, un amestec între "rigoare şi voioasa nepăsare a curgerii muzicii", între clasicitate şi avangardă, între fibra profund lirică a compozitorului şi impregnarea ei de febrilitatea dionisiacă a ritmului stravinskian, provenit din *Sacre* (atât de **la modă,** în anii '60 în special). Trecerea de la motivul stravinskian, la momentele de maximă simplitate şi puritate, de la intonaţiile suspinate - ca un lamento - ale violoncelului, la filigranul unor formule ritmice eterogene, de joc popular şi, apoi, la un pasaj cadenţial concis, perfect închegat a apărut, pe de o parte, ca expresie a dexterităţii maestrului, a abilităţii sale de a asimila şi combina stiluri diferite, fără a fisura însă echilibrul muzicii; pe de altă parte, a semănat cu o autodefinire spiritual-umană, autorul precizându-şi poziţia faţă de actul creator, ca pentru a evita interpretările hazardate...

Cu virtuozitate şi intuiţie sigură, Anca Vartolomei a biruit **densitatea** semnificaţiilor partiturii maestrului Vieru, redându-le claritatea şi adâncimea.

Deşi scris la o distanţă de peste trei decenii de *Concertul pentru violoncel* (după 1990), *Concertul pentru chitară* seamănă uimitor cu acesta, cel puţin în primele minute. Registrul chitarei ni-l reaminteşte pe cel al violoncelului, iar bătăile în lemnul violoncelelor orchestrei şi ritmul tobelor, sunt echivalente ale pasajelor fagotului din concertul anterior. Dincolo de aceşti moduli de respiraţie primitivă, Anatol Vieru se întoarce, în ultimul său concert, la spiritul improvizatoric şi la candoarea genuină, prin intermediul intervalelor primare, ca şi al unor trasee pentatonice cu iz oriental. Partea a doua - un canon bazat pe motivul cântecului popular francez *Au clair de la lune* - ca o rememorare duioasă a procedeului utilizat de Mahler în prima lui simfonie, unde apare citat un alt cântec francez, *Frere Jacques* -, ne transpune subit într-o dimensiune spaţio-temporală, ce capătă

relief impunându-se ca **prezenţă prin absenţă.** Imaginea **trecutului-prezent** e învăluită de mişcarea moleculară a orchestrei, sunetele chitarei sunt şi ele absorbite de pânza diafană a acesteia, într-o permanentă devenire, ţintind transcendenţa. Anatol Vieru ajunsese - după propria-i mărturie - la "marginea inferioară a audibilului", acolo unde numai spiritele superioare pot avea acces.

Caracterul serafic al muzicii, ca şi coerenţa scriiturii au zădărnicit un posibil eşec al interpretului-solist căruia, lipsindu-i timpul necesar repetiţiilor, s-a lăsat **condus** de sensul partiturii şi de bagheta sigură a lui Horia Andreescu.

Apropiat ca atmosferă de *Concertul pentru chitară* de Anatol Vieru, *Piano Concertino* al compozitorului japonez Joji Yuasa este o simbioză între spaţiul muzicii romantico-impresioniste (Chopin-Debussy) şi legităţile ritualice ale teatrului **Nô** - replică japoneză la postmodernismul european, cum ar fi spus însuşi autorul. Yuasa îşi populează, aşadar, creaţia cu sonorităţi volatile, misterioase - rezultat al utilizării, încă de la început, a spectrului armonicelor naturale -, dar şi cu ritmuri incisive, migrând de la un compartiment la altul al orchestrei şi, de acolo, la pian. Poezia şi proza, recitarea şi dialogul părţilor se-ntâlnesc în această curgere simfonică a concertului, într-o expresie când agresivă, când extatică, semănând cu defilarea actorilor mascaţi din teatrul **Nô.**

Andrei Tănăsescu s-a implicat în demersul componistic cu anvergura pianistică bine-cunoscută, reliefând caracterul sculptural-romantic al partiturii - pentru gustul unora, nu tocmai în acord cu conceptul de "muzică nouă".

Aerul impresionist al concertului de J.Yuasa s-a prelungit parcă în lucrarea lui Aurel Stroe în care gama hexatonală "atemporală" a lui Debussy se contopeşte chiar din prima piesă, cu "scriitura polifonică repetitivă (cu mici greşeli de copiat), ca la maestrul Perotinus de la Nôtre Dame", compozitorul subintitulându-şi piesa, "Entre Debussy et le maître Pérotin".

Prin acest nou opus, Aurel Stroe caută declarat - deşi dubitativ - inefabilul. "Începe, oare, de la acest nivel (semantic mai abstract, aflat la limitele expresiei muzicale) inefabilul?" - se întreabă domnia sa în finalul prezentării inclusă în Caietul-Program.

Canonul, ritmurile sincopate generatoare de discontinuităţi, ca nişte "disensiuni" din care se naşte o mereu altă invenţie - de pildă ecouri de clopote, un fluier cu apă imitând cântecul mierlei, o gamă ascendentă de *la major*, ale cărei note sunt emise pe rând etc.; sonorităţi produse de sintetizator, ori modulaţiile tragice ale trombonului sugerând vorbirea, şoapta, geamătul, ca în *Trilogia cetăţii închise (Orestia),* constituie tot atâtea **efemeride**, ce fac recognoscibilă o personalitate incomensurabilă în fapt, dar care "ne întăreşte capacitatea de a tolera incomensurabilul" (cf. teoriei lui Lyotard). *Preludiile lirice* poartă, cu siguranţă, pecetea inefabilului. Ele par nişte forme sublimate aerian, ca o proiecţie metafizică a materiei care le-a generat. Aurel Stroe confirmă şi prin această creaţie, concepţia heideggeriană despre necesitatea de a fi mai întâi **în lume,** pentru a putea **fi-în-Timp**, de **a-fi-acolo**, adică într-un **prezent continuu**.

Concertul românesc care a încheiat seara Orchestrei de cameră Radio a reactualizat pentru câteva zeci de minute, climatul anilor '50, când maestrul Ligeti

îşi scria partiturile de tinereţe. Lipsit de prejudecăţi, compozitorul îşi elaborează lucrarea - aşa cum procedase Enescu scriind *Capriciul român pentru vioară şi orchestră* - integral din motive folclorice. Melodia populară *Mioriţa* instaurează şi perpetuează, prin unisonul corzilor, ambianţa arhaică a muzicii.

Cele patru mişcări ale concertului se înlănţuie fără întrerupere, împletind lirismul modal - cu rapeluri la lirismul *Concertului pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu - şi spontaneitatea ritmică (o combinaţie între **rubato** şi **giusto silabic**), melancolia cu accente dramatice uneori, şi dinamica de o agilitate ameţitoare. Muzica lui Ligeti a avut alura unei "lecţii" de **autenticitate**, de naturaleţe, care te învaţă cum să fii **tu însuţi** într-o epocă în care **dezidentitatea** şi dizolvarea conformismului muzical sunt tot mai la ele "acasă"; cu atât mai mult, cu cât compozitorul însuşi va fi aderat în ultimele decenii la "cultura postmodernă".

Întregul program i-a permis lui Horia Andreescu şi Orchestrei de cameră Radio să-şi pună în valoare potenţialul de ştiinţă, sensibilitate, receptivitate, creativitate.

Despina PETECEL THEODORU

Întâlnire cu "Archaeus"

Întâlnirea cu "Archaeus" devenită tradiţională în cadrul S.I.M.N. se impune ca parte integrantă a festivalului prin prezenţa anuală ce consemnează inefabil reeditări ale înaltului profesionalism caracteristic formaţiei şi mentorului acesteia, Liviu Dănceanu.

La această ediţie (a IX-a) întâlnirea a avut loc în Sala "George Enescu" a U.M.B., în ziua de joi, 27 mai.

Studenţi, profesori, muzicieni, nici prea mulţi nici prea puţini (având în vedere accesibilitatea muzicii noi), au participat la o expunere sonoră complexă ca durată şi diversitate de limbaj şi formă.

Programul a început cu imprimarea delicată (în primă audiţie absolută) a perindărilor multicolorelor *"Grafitti"* confecţionate muzical de Viktor Ekimovsky printr-o reuşită accentuare (melodică, dinamică, agogică) a vizualizării haoticei cascade sărbătoreşti, până la irizarea sonoră finală, simbol al unei ultime rămăşiţe ce se aşterne rătăcită, rebelă.

În perpetuă tatonare şi întârâtare reciprocă la discuţie, la dialog, pedalând în alternări de replici sau simultaneităţi, înzestraţi parcă cu orgoliu şi personificaţi astfel (cu rigoare) de Ada Gentile, violoncelul şi clarinetul (în mânuirea de intensă concentrare a Ancăi Vartolomei şi a lui Vasile Mocioc), au fost angajaţi într-o polemică muzicală... *"Together"*.

Pe un alt plan, invitând la meditaţie şi profunzime în perceperea lucrurilor, a naturii înconjurătoare, a esenţialului ce o(şi ne) menţine - este vorba de **mişcare** -, *"Polifoniile bucolice virgiliene"* (p.a.a.) au luat fiinţă ca semne de preocupare în acest sens ale compozitorului Theodor Grigoriu, ce a recurs la o analiză,

profesionist realizată, orientată, dintr-o perspectivă a viziunii poetului latin Virgiliu, spre "Somnul pietrelor" (partea I - solemnă, cantabilă, meditativă), spre *"Fantezia micilor făpturi"* (partea a II-a aducătoare de contrast cu elemente de punctare sonoră; caracterul este zglobiu) şi *"Ornitologică"* (partea a III-a - cu sonorităţi pline şi grave).

Continuând demersul serii, *"Secvenţe III"* (p.a.a) de Liviu Marinescu individualizează clarinetul pe o ţesătură camerală cu o schemă tematică şi preluată dintr-un opus precedent *("Secvenţe II").* Prin trasarea unor citate muzicale (din Preclasicism, Romantism) într-un mod prea la îndemână (simplă însăilare în context), piesa reclamă un exces de fantezie în detrimentul rigorii, şi prea puţin stil propriu.

"El cau del silenci" (p.a.a.) de Eduardo Terol se arcuieşte pe elemente secvenţiale, recurenţe şi îmbinări ale acestora, tehnica-cheie fiind cea variaţională aplicată într-o manieră de spulberare a segmentului tematic propus, până la dispersare.

Cu valenţe retrospective, piesa *"History 2"* de Liviu Dănceanu propune o călătorie, în timp, materializată sub forma unui expozeu sonor ce solicită memoria. Realizată prin etalarea minuţioasă a diferitelor procedee de scriitură caracteristice fiecărei epoci muzicale în parte, "călătoria" conţine delimitări ale acestora printr-un leitmotiv, o "temă a plimbării" precum cea din *"Tablouri dintr-o expoziţie"* de M.Musorgski, de această dată, în timp.

A fost un program atât de bogat în gramatici şi înţelesuri o surpriză? Nu! Preferinţele muzicale, acuitatea în alegere, percepere şi redare, se remarcă ca o constantă definitorie pentru formaţia "Archaeus" ce invită mereu la o nouă întâlnire.

Cristina MARTINESCU

Spirit şi materie sau "Contraste"

Primul din cele două momente-maraton ale Festivalului - parafrazându-l pe cel de al doilea, "Le soir d'un fan(atique") - ne-a prilejuit reîntâlnirea cu componenţii trio-ului "Contraste" (Emil Şein, Sorin Petrescu şi Doru Roman, folosind o sintagmă istorică "de tristă amintire" dar extrem de valabilă în cazul celor trei muzicieni "multilateral dezvoltaţi" din punct de vedere interpretativ, căci pe lângă specializarea de bază fiecare dintre ei mânuieşte o sumă de instrumente complementare: saxofoane, ocarine, fluiere, percuţie pentru Emil Şein, sintetizor, percuţie şi fluiere pentru Sorin Petrescu şi vioară, contrabas, fluiere pentru Doru Roman). Pornind de la ideea de a nu-şi dezamăgi "fanii", cei trei au optat pentru un repertoriu, evident, plin de... contraste, mai puţin în ceea ce priveşte valoarea semantică a conţinuturilor (căci toţi autorii şi-au respectat profesiunea de credinţă identificând-o cu credinţa în profesiune, nu doar o simplă formulă inversată, ci un adevăr susţinut axiologic) şi mai mult din perspectiva diversităţii stilistice a propostelor componistice.

De la *Tricercarul* lui Eugen Wendel şi până la *Rezonanţele pe fond alb* ale lui Ulpiu Vlad am parcurs auditiv nu mai puţin de unsprezece eşantioane din Babilonul conceptual contemporan, "recolte" mai recente ori mai vechi ale gândirii creatoare revăzute de curând precum *... femme couchée qui reve...* de Carmen Maria Cârneci, pagini camerale în accepţiunea "nouă" a termenului, circumscrise atât paradigmatic cât şi sintagmatic tipologiei sonore a sfârşitului de veac. Ne-am simţit atraşi de poetica demersului lui Eugen Wendel, foarte inspirat selectat ca început de drum interpretativ, o meditaţie asupra spectrului posibilităţilor de relaţionare dintre Unu şi Multiplu, a tentativei de a diminua forţa Divergenţei, direcţionând-o către Convergenţă (în dorinţa autorului de a "găsi şi realiza o fuziune - posibilă - între elementele esenţiale", definitorii, ale celor trei categorii de instrumente - clarinetul, pianul, percuţia - în primul rând sub aspect timbral-melodic), pentru ca apoi Carmen Maria Cârneci să ne readucă în memorie, sondând creuzetul Subconştientului de-a lungul traseului realitate-vis (coşmar) - din nou realitate, experimentalismul vocal de "tip" Berio pe fondul unui arsenal fonic ilustrativ apelând şi la efecte vizuale cu tentă suprarealistă, totul prin intermediul acelui mim-actor-cântăreţ care este Cristina Ascher, ataşată de multă vreme posturii artistului total.

După J.Yuasa al cărui recviem (comandă învingând concurenţa unor prestigioşi creatori europeni!) s-a constituit într-o mărturie deosebit de validă a preocupărilor compozitorului pentru domeniul religiei creştine, un alt japonez, cel pe care l-au înscris în repertoriul lor membrii "Contrastelor", Hiroshi Nakamura, s-a dovedit a fi (atât prin realizările sale orchestrale anterioare precum *"Apokalypse"* ori *"Purgatorio"* cât şi prin actualul *Der Stachel des Todes - "Ghimpele morţii"*, având ca motto un extras din Noul Testament) interesat în mod special de ipostaza creştină a fenomenului religios, transpunând subiectul ales într-o viziune tensională de o remarcabilă plasticitate şi concentrare energetică a sonorităţilor.

În schimb, *Circling*-ul lui Daniel Kessner care a urmat s-a plasat în zona desfăşurărilor abstracte predominant lineare, ancorate într-un limbaj semi-serial, semi-modal diatonic cu secvenţe repetitive.

În timp ce *Perkussiana II* a lui Reinhard David Flender (pentru saxofon, pian şi percuţie) a contribuit la a crea "necesarul" de bună dispoziţie al serii, gravitând în peisajul sonor jazz-istic tradiţional, *Webb-Contrastele* Danei Probst (care a alăturat trio-ului din nou trombonul lui Barrie Webb, reevaluându-i valenţele expresive) au preferat meşteşugul clasic al arhitecturării într-un flux unic a unui dublet atitudinal diferit nu doar conceptual, ci şi ca aşezare în pagină a parametrilor fonici.

Partea a doua a acestui veritabil maraton muzical de slalomuri printre multitudinea de jaloane tipologice cu un statut stilistic deja consacrat a cuprins *Fragmenti* pentru trombon solo de Dora Cojocaru (avându-l ca protagonist pe acelaşi pasionat Barrie Webb), un mozaic declarat de gesturi aservite materializării unei formule de comunicare cu alură arhaică, bine organizate tensional din punct de vedere sintactic, apoi *Überzeitliches Gold (Aur netemporal* - pentru soprană, saxofon şi percuţie), purtând semnătura de o acuitate sensibilă specifică acelei

personalităţi cu totul singulare care a fost Myriam Marbe, filtru emoţional vibrant al grundului folcloric de esenţă arhetipală sugerând o întreagă gamă de stări prin intermediul panoramării dramaturgice a actului sonor; au urmat *Bellevue II* de Michael Smetanin (pentru saxofon, trombon şi percuţie) şi *Contraste-Trio* (pentru saxofon, pian şi percuţie) al Mihaelei Vosganian, conturând alte faţete, evident diferite, ale factualităţii contemporane ce reprezintă fie, la Michael Smetanin, imaginea auditivă corespondentă tabloului omonim al lui Andy Warhol într-un demers acuzat programatic, a cărui energie de factură telurică se diluează însă tensional - din păcate, odată cu finalul celei de a doua secţiuni când mesajul folcloric devine redundant, fie o altă versiune (după cea a Danei Probst) a reflectării unor categorii antinomice, concepţie purtând deja "marca" Mihaelei Vosganian, de această dată un "binom structural aksak-rubato" (nota autoarei) circumscris formei "deschise" în care continuitatea şi discontinuitatea, ritmicitatea pulsatorie şi ieşirea din timp alternează, într-o succesiune expresivă "de efect".

Au încheiat această "probă de rezistenţă" destinată receptorilor acestui "supermarket" gestual heteromorf aflat sub incidenţa fie a spiritului, fie a Materiei, *Rezonanţele pe fond alb* ale lui Ulpiu Vlad, o potenţială replică de expresionism interiorizat dată tragismului nedisimulat al partiturii lui Myriam Marbe, la limita lumii de Dincolo (căci piesa este dedicată memoriei profesorului şi compozitorului Anatol Vieru), un univers al Violenţei şi Zgomotului născându-se şi murind în ambianţa acelui Alb, aparenta "liniştire" ce "rupe" din când în când traseul către paroxism al frământării sonore şi care nu este altceva decât expresia unui bocet în surdină, o Apocalipsă a suferinţei "cosmosului mic" asumată cu discreţie, regăsindu-se, deloc întâmplător, pentru că acesta este semnul unei veritabile comuniuni artistice, în protecţia propriilor noastre angoase existenţiale ca un tulburător "raisonneur" al adâncului Fiinţei.

Loredana BALTAZAR

Intersecţii muzical-culturale

Într-un festival dedicat **noului** din domeniul creaţiei muzicale, era poate firesc ca unul dintre momentele manifestării să supună atenţiei publicului, şi lucrările unei generaţii aflată încă la început de drum: cea a studenţilor - compozitori. Constituindu-se ca un element al parteneriatului cultural stabilit între Hochschule fur Musik din Hamburg şi Universitatea de Muzică bucureşteană, concertul din dimineaţa zilei de 28 mai s-a desfăşurat sub semnul intersectării şi al interrelaţionării a două şcoli componistice, ce s-au dovedit a fi depărtate doar geografic.

Fiind inaugurat de ceremonia de conferire a titlului de membru de onoare al Comunităţii universitare din U.M.B. consulului general onorific al României în Germania, domnul Hasso Kornemann - festivitate oficiată de rectorul instituţiei, domnul Petre Lefterescu - *Concertul studenţilor compozitori* a pus în lumină un

caleidoscop al ideilor şi orientărilor muzicale, comunicate ascultătorului prin intermediul studenţilor de la Facultatea de interpretare.

Prima lucrare prezentată, destinată unei formaţii alcătuite din două oboaie şi un fagot, ce urmărea să traducă muzical fenomenul optic al descompunerii luminii, a aparţinut lui **Jörn Arnecke** ce a gândit partitura *Prismei* ca pe un joc al timbrelor şi spaţiului, publicul urmând a fi plasat, undeva la întâlnirea undelor sonore, deziderat destul de greu de realizat într-o sală de concert tradiţională cum este Sala "George Enescu", unde a avut loc manifestarea. Cele trei secţiuni ale piesei - diferenţiate doar prin amplasarea instrumentiştilor (Sorana Răducan - fagot, anul III, Simona Popescu - oboi, anul II şi Ludovic Cora - oboi, anul III) au fost, poate şi în ideea evitării monotoniei, intercalate printre celelalte lucrări înscrise în program.

De o interpretare cu totul specială a beneficiat *Piesa pentru clarinet solo* de **Ruta Paidere**, Antonio Tănase (anul I) urmărind fidel caracterul de tip rubato al lucrării în cadrul căreia se intersectau fulgurante intensificări ritmice cu trasee melodice latente rezultate din scriitura polifonică. Cu un sunet plin, amplu, sau abia sugerat, Antonio Tănase a construit inspirat acele pante de tensiune pe care piesa, scrisă într-un limbaj diatonic, le presupunea.

Continuând seria pieselor dedicate instrumentelor de suflat, *Petit-duo* de **Sebastian Sprenger** este, de fapt, un scurt dialog, structurat tripartit, generat de o serie de noduri şi ventre, întrucât flautul (interpretă Teodora Papuc, anul III) şi fagotul (Laurenţiu Darie, anul III) schiţează, în mod alternativ, fie module tematice, fie un acompaniament derivat din figura retorică **circulatio**, ce prin metamorfozări succesive ajunge la intersecţia cu principala idee melodică, moment în care cele două planuri instrumentale se inversează.

De o factură diferită, ne-a părut, în contextul pieselor prezentate în concert, *Day of the Lion* aparţinând compozitorului **Arvid Ong**. Constituind o incursiune în sfera ritualică, lucrarea necesită o paletă timbrală foarte largă, deşi se limitează doar la grupa instrumentelor de percuţie, cu un fundal sonor creat de banda magnetică. Ritmurile incantatorii extrem de diverse, pliate pe sonorităţile murmurate cu iz ceremonial ale benzii, au primit din partea lui Alexandru Rogalschi, absolvent al U.M.B. o sugestivă tălmăcire.

Replica dată de studenţii compozitori bucureşteni a constat într-o prezentare a unor lucrări, deja laureate ale concursurilor de creaţie şi intrate, datorită *Concertelor claselor de compoziţie*, în repertoriul concertistic universitar. Este cazul, în primul rând, al *Sonatei pentru flaut şi pian* de **Cristian Lolea**, distinsă cu Marele Premiu la concursul *"George Enescu - Impresii din copilărie"*, piesă ce explorează posibilităţile de combinare a timbrurilor celor două instrumente, experienţa celor doi protagonişti - Adrian Buciu (flaut, anul IV) şi Cristian Lolea (compoziţie, anul IV) - fiind desigur un atu pentru punerea în valoare a opusului. Celelalte două trio-uri prezente în concert sunt de dată mai recentă, ambele fiind premiate la Concursul de Creaţie *"Trio"*. Este vorba despre lucrarea compozitoarei **Ana-Iulia Giurgiu** (pian) - ce împreună cu Carmen Roşu (vioară, anul V) şi Violeta Dumitru (anul I, violoncel) au dat viaţă unei partituri complexe, cu

accente de virtuozitate, din care, desigur, nu lipsea latura afectivă - şi despre *Ciaccona malincolica* de **Cătălin Creţu,** o elocventă îmbinare a expresiei romantice cu o structură variaţională barocă privită dintr-o perspectivă modernă, interpretată de Lelia Şerbănescu (pian, anul V), Diana Moş (prep.univ., vioară) şi Clara Brebu (anul III, violoncel).

Un concert reuşit cu lucrări de calitate, ce nu trădează neapărat vârsta protagoniştilor săi, ca cel susţinut de studenţii compozitori din Bucureşti şi Hamburg ne convinge că şi în anii următori va exista premiza organizării unor festivaluri la fel de reuşite ca şi cel al ediţiei din acest an a Săptămânii Muzicii Noi.

Monica GRIGORE

Ansamblul Schönberg

Patru membri ai prestigiosului ansamblu olandez de muzică nouă "Schönberg", respectiv violonista Marijke von Kooten, violoncelistul Hans Woudenberg, pianista Marja Bon şi acordeonistul Harriët Markus au evoluat pe podiumul sălii Auditorium a Muzeului Naţional de Artă, în după amiaza zilei de 28 mai. Muzicienii prezenţi au interpretat 3 lucrări în primă audiţie românească aparţinând unor prestigioşi compozitori, precum Sofia Gubaidulina, Mauricio Kagel şi Bernd Alois Zimmermann.

Lucrarea compozitoarei care a obţinut în 1987 distincţia "Prix de Monaco" pentru întreaga sa creaţie, Sofia Gubaidulina, a fost intitulată *Silenzio*. Această compoziţie a definit o atmosferă plină de spiritualitate, reprezentând viziunea extatică asupra unei muzici sacre. Paleta dinamică a alternat între nuanţele de p şi ppp, sonorităţile discrete, în surdină, propunându-şi parcă prefigurarea unei tăceri transcendente.

În continuare, din creaţia compozitorului Mauricio Kagel a fost interpretat *Trio-ul pentru vioară, violoncel şi pian*. O formă tripartită structurată în baza unei sintaxe polifonice. O muzică personală, spectaculos pusă în valoare de către solişti.

În final, a fost prezentată creaţia intitulată *"Presence"* a compozitorului german Bernd Alois Zimmermann. Un fel de muzică pentru un balet suprarealist, compus din 5 scene. Admirabil au fost folosite citatele din lucrări de Strauss, Prokofiev, Stockhausen şi chiar... un blues, pe care compozitorul le "strecoară" în scenele a doua şi a treia. O muzică cu substrat comic ce a încheiat un reuşit concert datorat în primul rând nivelului artistic şi interpretativ deosebit de înalt al soliştilor prezenţi, membri ai ansamblului "Schönberg".

Adrian Leonard MOCIULSCHI

Orchestra Naţională Radio

Concertul Orchestrei Naţionale Radio, aflată sub bagheta lui Corneliu Dumbrăveanu, a constituit unul dintre punctele de maxim interes în cadrul ediţiei actuale a Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi. Polarizarea interesului publicului faţă de acest eveniment al festivalului îşi poate găsi explicaţia în interpretarea în primă audiţie românească a lucrării *Et expecto resurrectionem mortuorum* de Olivier Messiaen, dar în egală măsură în posibilitatea de a reauzi *Simfonia a V-a - Litanii la plinirea vremii* de Ştefan Niculescu şi, nu în cele din urmă, în prezenţa apreciatului compozitor Francis Burt, cu a sa suită simfonică *Morgana*. Iată deci, în cadrul aceluiaşi concert, trei ipostaze diferite, trei concepţii diferite asupra devenirii omeneşti.

Cele cinci piese care alcătuiesc opus-ul lui Olivier Messiaen (compus în anul 1964) ilustrează fiecare câte un text din Sfânta Scriptură, în maniera proprie a limbajului creat de autor (moduri timbrale, de valori, intensităţi şi înălţimi, intercorelate), încercând să sugereze o viziune eshatologică în egală măsură cutremurătoare şi măreaţă. Formaţia instrumentală căreia îi este dedicată lucrarea grupează trei compartimente (lemne, alămuri şi percuţii metalofone) şi "este destinată pentru a umple spaţii vaste: biserici, catedrale, locuri în aer liber, chiar şi în creierul munţilor" (Olivier Messiaen). Versiunea interpretativă propusă de Corneliu Dumbrăveanu şi de Formaţia de suflători şi percuţie a Orchestrei Naţionale Radio a sunat mai puţin convingător decât ne-am fi aşteptat, cu tempo-uri inconsistente, trenante, fără o coeziune structurală a întregului şi cu sonorităţi lipsite uneori de masivitatea gândită de autor. Poate că şi lipsa unor instrumente de percuţie adecvate (cele trei gonguri diferit acordate, care ar fi trebuit să potenţeze dramatismul părţii a III-a, au fost reduse la unul singur), dar şi a unui aparat orchestral mai numeros, să constituie motive obiective în scăderile calitative ale interpretării. Meritorie rămâne însă dorinţa organizatorilor de a prezenta publicului românesc această lucrare, de referinţă în muzica secolului XX.

Din piesa *Morgana* de Francis Burt răzbate, dincolo de programatismul subscris, un dramatism abia reţinut, ţesut printr-un rafinament orchestral şi timbral de netăgăduit. Ideea de fantastic este sugerată prin ingenioasa pendulare dintre impresionism şi expresionism, teluric şi celest, având ca rezultat un întreg, arcuit într-o specială concepţie ciclică. Dincolo de măiestria componistică a autorului, ni se relevă aspectul oarecum ludic al acestei lucrări, asemeni unui joc cu "Fata Morgana" vieţii şi a devenirii.

În finalul concertului, am avut bucuria reaudierii *Simfoniei a V-a - Litanii la plinirea vremii* de Ştefan Niculescu. Compusă între anii 1996-1997, lucrarea se adresează unei orchestre masive, din care însă a fost eliminată percuţia, în slujba conceptului de cantabilitate, de monodie. Combinaţiile complexe ale liniilor melodice (aşezate în scări preponderent descendente) dezvăluie un intens dramatism* al discursului, articulat într-o unică mişcare. Compozitorul nota că "litaniile sunt invocaţii adresate puterilor cereşti, iar plinirea vremii se referă la un

eveniment semnificativ din trecut, prezent sau viitor, care priveşte un individ, o colectivitate, sau întreaga zidire". Astfel, "plinirea vremii" poate fi o plinire a devenirii noastre ca oameni, începând cu momentul conştientizării unor legi situate undeva mult deasupra noastră, imuabile şi absolute, dar la care nu întotdeauna ne raportăm.

* De remarcat această caracteristică, comună celor trei lucrări audiate în această seară.

Constantin SECARĂ

Pianistul Aladar Racz

Aula UCMR a găzduit în ziua de sâmbătă 29 mai, orele 17, recitalul de pian al pianistului Aladar Racz. Acesta a prezentat un repertoriu compus în principal din creaţii ale celor mai reprezentativi compozitori ai şcolii maghiare de compoziţie, majoritatea constituind prime audiţii în România.

Astfel, cele *"Opt piese op.3"* ale lui György Kurtag o muzică densă şi expresivă, s-au constituit în adevărate studii de expresie. Interpretul, Aladar Racz, a reuşit să creeze o atmosferă poetică tălmăcind lucrarea cu multă sensibilitate. O altă lucrare aparţinând compozitorului Karolyi Pal şi intitulată *"Accenti"*, a evidenţiat contraste între segmentele constitutive, atât în planul densităţilor sonore cât şi în cel al dinamicii. *"Paesaggio con morti"* a fost titlul unei alte creaţii semnate de data aceasta de Andras Szöllösy. Lucrarea a presupus un grad înalt de dificultate tehnică, de altfel interpretată cu multă virtuozitate de către pianist. Forma variaţională a discursului muzical a presupus o temă omofonă de coral, ce a fost supusă gradual unor continue metamorfozări. O altă lucrare tot cu titlul în limba italiană (!) *"Parlando, giusto e corale"* a aparţinut lui Szabo Csaba şi a solicitat de asemenea, prin virtuozitate, măiestria interpretativă a pianistului Aladar Racz. Accentele puternice, cluster-ele efectele de ecou au fost doar câteva din procedeele componistice utilizate de compozitor.

Trebuie menţionat faptul că alături de lucrările compozitorilor menţionaţi au mai fost interpretate şi creaţii aparţinând lui Toru Takemitsu - *La pause ininterrompue*, Massimo Lauricella - *Nuances* şi Christian Alexandru Petrescu - *Cimpoaiele din bătrâni*. Această ultimă lucrare a avut la bază un inedit dans popular din Leşu (Bistriţa-Năsăud) grefat pe o formă repetitiv-aditivă cu structuri de tipul ab, abc, bcd, cde etc.

Aladar Racz a evidenţiat în recitalul susţinut atât stăpânirea unei tehnici pianistice de nivel superior cât şi o sensibilitate expresivă care i-au permis să abordeze cu succes un repertoriu reprezentativ pentru literatura pianului secolului XX.

Adrian-Leonard MOCIULSCHI

Christina Ascher
O întoarcere la geneze...

Privind înainte, scrutând viitorul, îmbrăţişând modernismul şi căutând noul, apelăm tot mai des la ipostazele primare ale lucrurilor lăsându-ne fascinaţi de derularea ciclică a vieţii repercutată neîndoios asupra tendinţelor creatoare care sălăşluiesc în noi. Arta, aflată într-o permanentă evoluţie ca şi ştiinţa, concentrează spre deosebire de aceasta, reorientări. Spiritul "retro" care incită din ce în ce mai insistent creatorul de artă, îndeamnă la simple reveniri sau veritabile redimensionări ale **începuturilor**. Sunt probate astfel multitudini de ecuaţii posibile între elementele de limbaj preluate din însuşi sâmburele generator cât şi din ramuri ale unui ipotetic arbore genealogic al artei pe de o parte, şi elemente specifice ultimelor descoperiri în domeniu, pe de alta. Se prospectează geneza, ca limbaj şi subiect, dar mereu dintr-un unghi nou, inovator, de fiecare dată altul, mai evoluat, mai îndepărtat. Ne încearcă o nostalgie a trecutului trăit indirect (ca receptare a istoriei artei) şi realizăm astfel o echilibrare a balanţei între ce a fost şi ce va fi.

Iată ce inspiră "show"-ul mezzosopranei Christina Ascher desfăşurat în Studioul "Mihail Jora" al SRR în penultima zi a SIMN. Combinarea vocii umane cu sonorităţi percutante ca limbaj caracteristic primelor epoci ale istoriei relevă clar o întoarcere la geneze... (Totul se petrece în viziuni moderne.) Argumente? Incandescenţa alternărilor unor efecte sonore impresionante de voce şi percuţie şi, particularizând la timbrul uman, succesiunea stranie şi diversă, pasionantă chiar, a modalităţilor de emisie vocală, presupunând atât efect cât şi sugestie. Vocala de sine-stătătoare capătă un rol foarte important substituind cuvântul; silabele repetate identic sau variat îşi croiesc drum spre afirmare; vociferările, interjecţiile bruşte, şuierăturile, sâsâiturile, zâzâieturile ca evidenţieri ale consoanei, şi chiar fluierături, sunt asiduu explorate; emisiile nazale cu gura închisă sau deschisă, sunetele "mute", cuvintele şoptite sau silabisite sunt utilizate cu consecvenţă; recitativul rectotono şi nu numai, inserţiile diverselor modalităţi de cânt precum bel-canto, Sprechstimme, Sprechgesang, declamaţia wagneriană, sau pur şi simplu îmbinările acestora cu efectele menţionate, converg spre o îmbogăţire a expresiei. Compozitorul operează cu o simbolică a înţelesurilor, tehnica vocală este exploatată la maximum, registrele extreme fiind curajos utilizate. Asistăm astfel la o instrumentalizare a vocii, la o afirmare a vechiului prin nou şi a noului prin vechi, la progres prin revenire şi reactualizare, şi invers.

Toate acestea s-au reliefat într-un program bogat din care s-au detaşat ca deosebite *"Sequenza III"* de Luciano Berio şi *"Recitativ"* şi *"Arie pentru voce şi orchestră virtuală"* de Dan Dediu, interpretată în bis, celelalte opus-uri reclamând, mai mult sau mai puţin, anumite similitudini. *"Sequenza III"*, delicioasă evocare a stărilor sufleteşti, insinuare a râsului (grav, cristalin, caraghios etc.) şi plânsului (mai mult sau mai puţin tragic) şi nu numai, un real şi original cumul de efecte, a fost urmată de *"Quatrain"* a Violetei Dinescu, o piesă mai apropiată de tradiţional,

un fel de incantaţie realizată prin melodică statică şi ambitus redus. *"Eingedunkelt"* de Aribert Reimann în care universul a nouă poezii este elaborat printr-o intervalică abruptă, *"Da mia parte"* de Charlotte Seither la care se remarcă o predilecţie pentru sunetele nazale, au fost succedate de piesa lui Ruth Zechlin, *"Das A und das O"*. Impresionantă însumare de erupţii vocale violente determinate de trăirea indicată, cu o prezenţă vie a recitativului, a vocalizei cântate, cât şi Sprechstimme, într-o piesă în care virtuozitatea vocală este la ea acasă, aceasta reprezentând o abordare minuţioasă şi severă a expresiei. Mai departe, *"Belfast Breakfast Songs"* de Gerhard Stäbler centralizează un personaj grotesc, caricaturizat prin apelarea de la sunete îngroşate şi gâjâieli, şoptituri, sâsâituri emise prin pâlnie, la ţipete cântate, intonate la dublă - octavă, de la emisii prin inspirare a aerului la modalitatea Sprechgesang. *"Psalm 19"* de Christina Ascher propune o atmosferă aparte cu caracter confestiv, instrumentele piatti sospesi şi gongul aducându-şi aportul în dezvăluirea ethosului antic sugerat de motivele din cadrul seriei dodecafonice ce subliniază modalul şi textul ebraic. Piesa oferită în bis, confirmare certă de logică, fantezie şi originalitate, *"Recitativ şi Arie pentru voce şi orchestră virtuală"* a încheiat seara în tonuri amuzante datorită caracterizării prin intermediul efectelor vocale a diferitelor instrumente ce alcătuiesc o orchestră, în această desfăşurare imixtionându-se şi elemente cantabile evocând vocea umană propriu-zisă.

Echivalând cu o lecţie de canto, prestaţia cantautoarei Ch. Ascher a pus în lumină vocalitatea contemporană prea puţin cunoscută şi "gustată" la noi, prin calităţi interpretative incontestabile: voce amplă şi penetrantă, flexibilitate în jonglarea de la un registru la altul incluzând extremele, dicţie desăvârşită, forţă de sugestie şi prezenţă scenică.

Cristina MARTINESCU

Opere contemporane la Universitatea de Muzică

Mă opresc, oricât de succint, cu gândul şi cu creionul asupra operelor contemporane într-un act: *Ultimul cuvânt* de Mildred Kayden şi *Telefonul* de Gian Carlo Menotti, montate în sala de operă a Universităţii de Muzică, în regia a două tinere absolvente ale clasei profesorului George Zaharescu - Ioana Stoianov şi Arabela Tănase. Acţiunea din *Ultimul cuvânt* - doi soţi care trăiesc împreună şi totuşi în lumi mentale diferite: ea, în plin contingent, subjugată de "binefacerile" civilizaţiei, el, încercând să facă abstracţie de imediat, refugiindu-se în lumea afectelor - e o "concentrare de semne, în care nici unul nu are aceeaşi semnificaţie şi fiecare funcţionează în cadrul altui **cod,** adunându-se laolaltă într-un scop unic..." (ca să-l citäm pe Roland Barthes). Este ceea ce Ioana Stoianov a înţeles pe deplin, îmbinând dialogurile, mişcarea scenică, momentele cântate, vorbite,

gestica, relaţia dintre obiecte chiar, cu o abilitate **ironică** aş spune, contestând, ca în orice proces postmodern, convenţiile teatrului tradiţional. Costumele, la fel de neconvenţionale au întregit semnificaţia, transformând noţiunea de **operă-în-sine**, în ceea ce Steven Connor numeşte "operă-ca-proces". Regizată cu talent şi simţ al umorului, cu ingeniozitate (vezi apariţia personajului mut), opera compozitoarei americane a beneficiat de doi interpreţi cu dicţie perfectă, dar şi cu reale aptitudini teatrale remarcabile: Gianina Munteanu (studentă la clasa dnei. Georgeta Stoleriu) şi Anton Zidaru (student la clasa tenorului Ion Stoian). Notabilă prezenţă, în dublă ipostază - clarinetist şi personaj mut -, a lui Bogdan Manciu.

Spre deosebire de accentele expresioniste din *Ultimul cuvânt*, muzica *Telefonului* a avut toate caracteristicile operei **buffa.** Vivace, acţiunea nu are timp să lâncezească deoarece, personajul feminin cel puţin, Lucy (Rutana-Gabriela Călugărescu) se află într-o permanentă mişcare scenică, într-o permanentă agitaţie ce ascunde, de fapt, teama de singurătate - poate chiar de singurătate în doi - a omului modern. De aceea, Lucy nu găseşte niciodată răgazul de a rămâne numai cu Ben (Ioan Daniel Filipescu) şi de a-i primi cererea în căsătorie! Întotdeauna se va inter-pune între El şi Ea, forţa irezistibilă, dar... şi salvatoare, a telefonului.

Arabela Tănase a intuit caracterul insuportabil al eroinei, de a se lăsa subjugată de lume, de convenţii, pentru a-şi domoli disperarea şi, probabil, labilitatea psihică. Şi în acest caz, atât proiectul regizoral, cât şi interpretarea operei au impresionat prin firesc, dezinvoltură, prin mobilitatea şi deschiderea tinerilor studenţi şi absolvenţi spre lecturi intertextualiste.

Toate manifestările recenzate mai sus au accentuat faptul că, sintagma "condiţia postmodernă", lansată cu câteva decenii în urmă de către Jean François Lyotard constă, cu adevărat, în stimularea fiinţei de a-şi cunoaşte limitele, dar şi posibilităţile, de a experimenta **în interiorul**, ca şi **dincolo** de forma obiectelor, în zona **incomensurabilului.**

Despina PETECEL THEODORU

A propos de "L'apres midi d'un fan(atique)"

Orizontul de aşteptare al unui spectator "de duminică" (şi mai exact, un consumator duminical de Muzică Nouă, care trebuie să fie, negreşit, un "fan" al muzicii contemporane stârnit, fie din curiozitate, fie din snobism ori, în cazul cel mai fericit, din dorinţa de a "simţi" pulsul sonor al unui crepuscul de secol), dacă nu face parte - cum sunt în fapt majoritatea - din lunga categorie a colegilor de breaslă, năzuieşte către satisfacţia unei anumite împliniri artistice, pe jumătate concluzive, pe jumătate dorită a fi deschizătoare de drumuri pentru mileniul care se apropie, mai ales când această manifestare tinde să fie însăşi coperta "clasică" finală a întregului festival.

Şi într-adevăr, eclectismul ideatic al acestui ultim conglomerat de muzici (căci în trei ore de program s-au succedat nu mai puţin de şapte momente diferite ca alcătuire interpretativă, inclusiv unul de muzică electronică!) s-a dovedit a fi "umbra" condensată a însemnării unor atitudini estetice extrem de diferenţiate, lumini şi umbre marcând acest secol atât de controversat.

Am auzit, deci, o suită de reflecţii interpretative la o dramaturgie componistică schizoidă, de la trio-ul "Drum" (Răto Harder-saxofon, Karel Boeschoten-vioară, Marius Ungureanu-violă) care şi-a expus concepţia asupra actului improvizatoric prin prisma experimentului jazz-istic agrementat cu influenţe atonale şi bruitiste (în *Reminiszenz* pentru violă solo de Hugo Bollschweiler şi în *Trio* de Răto Harder) şi cvintetul "Serioso" (Mircea Vasilescu - vioara I, Mihaela Hoaje - vioara a II-a, Magda Peţenghea - violă, Mariana Amarinei-Oţeleanu - cello, Constantin Veştemeanu - cello, alături de Ion Amarinei-Oţeleanu - corn) cu *Reflection VI* de Dinos Constantinides (un traiect sonor fără pretenţii pe un pretext programatic de-a dreptul hilar - descrierea unor momente din existenţa motanului "proprietate personală"!) şi *Cvintetul de coarde nr.2* de Vasile Timiş (gravitând într-un perimetru neoclasic reperabil modal, oarecum nostalgic mijlocului de secol), muzică electronică în viziunea Maiei Ciobanu (*Jurnal '99*, o proiecţie sonică a - aparent - dezordonatei activităţi a subconştientului traduse printr-o tipologie clară de structuri evenimenţiale, de pregnanţe diferite din punct de vedere al reprezentării succesive şi simultane în cadrul corpului muzical, construit din frânturi de memorie), duo-ul "Intermedia" - reprezentat de Şerban Nichifor şi Liana Alexandra în ipostaza de violoncelist, respectiv de pianistă, dezvăluind o altă faţetă a personalităţii celor doi compozitori, vizibil implicaţi emoţional în această postură - cu lucrări proprii, intercalate cu piese aparţinând lui Aaron Rabushka (*Doina*) şi Marek Kopelent (*Karrak*) şi până la microrecitalurile susţinute de flautistul Ion Bogdan Ştefănescu ("sprijinit" în re-crearea *"Neliniştilor"* lui Dan Buciu de către un alt flautist, Adrian Buciu) şi de ansamblul "Traiect" la care s-a adăugat evoluţia violonistului Liviu Ailincăi acompaniat la pian de compozitorul Gheorghe Costinescu (autorul *"Evocărilor"* - portret, dedicate unui număr de şapte compozitori români care au trecut Stixul după 1969, un compendiu de stiluri sintetizând un capitol al istoriei muzicii româneşti moderne în "concentrate" sonore, un remember al "spiritului" dar şi al "literei" apartenente acestor personalităţi creatoare - unicat, dispunând deja de un loc bine stabilit în spaţiul memoriei noastre afective: Mihail Jora, Dan Constantinescu, Liviu Glodeanu, Myriam Marbe, Anatol Vieru, Mihai Moldovan, Wilhelm Berger, misiune quasi-istoriografică asumată fără prejudecăţi de Gheorghe Costinescu).

Trecând în revistă şi celelalte repere componistice neenumerate ne vom opri pentru început la repertoriul duo-ului "Intermedia", care a debutat cu *Doina* de Aaron Rabushka (de altfel, dedicată acestui duo, o incursiune în folclorul românesc tangenţială ca realizare stilului tipic lăutăresc), a continuat cu *Epifania* lui Şerban Nichifor (ce parcurge patru tipuri de gândire sonoră diferenţiate geografic şi stilistic, mixate într-o alăturare frustă, în tentativa sa de a radiografia Misterul primordial), *Karrak* de Marek Kopelent (instaurând o atmosferă lirică pe tipare atonale, un

traiect logic, bine încadrat temporal, la a cărei reuşită realizare sonoră a avut un aport esenţial varianta interpretativă conturată "pe stare" de către cei doi muzicieni) şi *Fantezia* Lianei Alexandra (structurată pe baza contrastului rubato-giusto, doină-joc, o mostră de muzică populară românească pusă în pagină ca atare, fără intervenţii "cosmetice" din punct de vedere al uzualului travaliu componistic).

Despre prestaţia solistică de excepţie a lui Ion Bogdan Ştefănescu am mai amintit, enunţând cu multe prilejuri impresia specială produsă de profesionalismul "rescrierii" interpretative al investirii fiecărui element structural cu o serie de semnificaţii la fiecare din lecturile pe care flautistul le face, chiar asupra aceleiaşi piese la diverse intervale de timp (cum s-a întâmplat cu lucrările lui Toru Takemitsu - *Voice* şi Wil Offermans - *Overtones*) reaudiate cu impresia de a asculta un parcurs inedit; am receptat totodată bucuria solistului de a valorifica la maximum variatele nivele de poeticitate ale fiecărui text abordat, metamorfozate în noi experienţe de trăire artistică. Chiar şi aceste "exerciţii" de tehnică flautistică elaborate de Jos Zwaanenburg (*Echoes, Voices*) şi Wil Offermans (*Wind Tones, Bamboo Tones* şi *Overtones*) au primit o "aură" expresivă proprie, izvorâtă dintr-o intuiţie artistică deosebit de percutantă, o rapidă capacitate metamorfică şi un simţ creativ ieşit din comun.

Ultimele două piese semnate de Dan Buciu şi Joji Yuasa (*"Nelinişti"* şi respectiv *Reigaku* pot genera discuţii aparte relativ la palierul realizării componistice, de o coerenţă şi claritate discursivă remarcabile, cu o evoluţie tensională bine definită grefată pe un limbaj vădit personalizat, dispunând de o sensibilitate a rostirii muzicale rafinat nuanţate, aspecte ce remarcă validitatea ambelor construcţii care preiau materia de bază din spectrul tradiţional al fiecărei culturi).

În ce priveşte programul "Traiectului" (alcătuit în momentul de faţă din Georgeta Scurtu - percuţie, Violeta Nagy - violoncel, Lucica Nicolae - pian, Cătălin Ţuţuianu - vioară, Cristian Mancaş - clarinet, Alexandru Hanganu - flaut, beneficiind de colaborarea trombonistului Florin Pane şi a pianistului Horia Mihail, receptat sub semnul unei comunicări interpretative fără cusur), am fost martorii derulării unui caleidoscop interesant ca potenţial ideatic, în sensul trimiterilor sugestive către universul muzicii secolului 20 în care este inclus, ca o componentă inerentă epocii culturii "de consum", Kitsch-ul (în concepţia lui Nicolae Brînduş, o altă versiune componistică a piesei Kitsch-N, actualul *K-N-Comment-'99*, reiterând "polemica" muzicală asupra acestui fenomen contrariant ce a atins, prin diverse reprezentări atitudinale, şi gestul sonor, ipostaziat în derulări "stas", depersonalizate şi autocanalizate către sfera subesteticului) şi, în interiorul aceluiaşi concert, o dublă reprezentare fonică a sa: *Spam* de Marc Mellits (ca "produs" al curentului repetitiv american, axat pe consonanţă, readucând, totodată, un anumit tip de expresie romantică voit accesibilă presupuselor "nevoi" estetice ale marelui public, pe care nu mai încearcă, oricum, nimeni să-l instruiască sub acest aspect) şi *Brecht-Symphony* de Ede Terenyi. O altă caracteristică a realităţii sonore "noi", Ruptura/Contrastul este deja o "marcă" a stilului lui Sorin Lerescu, prezent în repertoriul formaţiei ca autor al lucrării *Tempero* (pentru clarinet, percuţie şi

bandă), ce conferă acestei dimensiuni esenţiale a întregii existenţe contemporane o evoluţie temporală aparte.

La antipod, partitura Liviei teodorescu-Ciocânea, *Tentazione,* şi-a propus să promoveze în prim plan însăşi ideea atracţiei către unitate, o meditaţie asupra "tendinţei sunetelor de a se atinge în unison" (reprezentare simbolică a arhetipului unităţii), structurată morfologic cu meşteşugul deja familiar celor care-i cunosc datele creatoare într-un rubato, ca stadiu intermediar al tendinţei către Atemporalitate.

În fine, comentariul muzical al lui Ede Terenyi asupra modernităţii ideaticii celebrului dramaturg Bertold Brecht în a sa *Brecht Symphony*, pe care autorul o prefaţează ca pe o "piesă de teatru instrumental" şi "un omagiu indirect adus muzicii lui Kurt Weil" a coincis, de fapt, cu cea mai elocventă ilustrare a Momentului Kitsch, citatele din "Opera de trei parale" fiind conexate grosier altor secvenţe ce aduc în prim plan, fără "menajamentele" vreunei tentative de prelucrare stilistică (în spiritul simplismului "la modă" astăzi ca "altitudine" componistică şi al "moralei" artistice contemporane conform căreia hârtia suportă Orice) un ambient sonor din lumea circului cuplat cu fragmente de spectacol de music-hall şi inserţii jazz-istice într-o formulă mult prea dilatată temporal şi depersonalizată la maximum.

Oare influenţa kitsch-ului şi goana către accesibilitatea obţinută cu orice preţ, repere specifice, în fapt, continentului american, se vor insinua, treptat şi în peisajul artistic european ale cărui rădăcini sunt, paradoxal, atât de ancorate într-o complexă şi benefică tradiţie culturală?

Ar putea fi aceasta una din concluziile destul de deprimante prilejuite de finalul celei de-a noua ediţii a SIMN, acelaşi cu al unei ere a Orizontalităţii dar şi a Experimentului, în care dimensiunea Sacră a Actului CREATOR s-a banalizat pas cu pas pe piaţa de desfacere din ce în ce mai înfloritoare a unui Grotesc în serie, a Non-valorii percepute ca Normalitate către care tindem; căci am orbit în faţa normalităţii atunci când ea se confunda cu revelaţia, complăcându-ne din ce în ce mai mult să ne înclinăm în faţa "locului comun", a perisabilităţii unui Aici şi Acum care ne domină conştient existenţa.

Loredana BALTAZAR

Trioul instrumental "Drum", Taraful din Gherla şi Fanfara din Zece Prăjini

Vă întrebaţi poate care sunt motivele pentru care le-am enumerat împreună - în afară de acela, evident, că în concertul de închidere al Săptămânii Muzicii Noi (30 mai, Hanul lui Manuc) ansamblurile au figurat în acelaşi program.

Motive sunt multe. Voi menţiona aici câteva, înainte de a comenta sumar evoluţiile fiecăreia dintre formaţii.

Primul: toate creează şi/sau interpretează muzici care **ne sunt contemporane**, chiar dacă sunt produse de culturi diferite.

Al doilea motiv: toate implică, în proporţii felurite, un proces de elaborare componistică în timp real (=un proces de improvizare), chiar dacă improvizaţiile concrete realizate de un grup sau altul afectează parametri diferiţi ai discursurilor muzicale.

Al treilea motiv este mai degrabă un pachet de motive, cu aparenţe subiective:

Prin titlu, am dorit să reamintesc tuturor - cu o ostentaţie pe care mi-o asum - că muzica ţărănească românească nu s-a stins o dată cu Bartók şi Brăiloiu, nici nu s-a degradat cu desăvârşire la nivelul tuturor compartimentelor sale: căci nu-mi închipui că cineva poate fi atât de naiv încât să o identifice cu ororile cosmetizate pe care ni le livrează mediile, sau cu muzicile de metisaj pan-balcanic ale mahalagiilor şi ale producătorilor de casete de azi! Prin titlu, am voit să sugerez că, atunci când îşi propun să recurgă la muzica tradiţională românească, compozitorii noştri ar putea - ar fi recomandabil?... ar fi necesar?... ar fi înţelept?... ar fi inspirat? - să ţină cont şi de producţiile sale actuale, care nu sunt neapărat derizorii, chiar dacă nici un folclorist consacrat nu le-a "onorabilizat" încă, rânduindu-le în colecţiile sale.

Am ţinut să insinuez că muzica nu e una singură, cea la care se referea cu bubuitoare majuscule răposatul Iosif Sava (fie-i memoria pe măsura meritelor), şi ea nu se reduce nicidecum la muzica superioarei rase albe din superioara Europă civilizată a ultimului mileniu. (În paranteză fie spus, am putut remarca cu toţii, cu recentul prilej al războiului din Iugoslavia, cât de superioară e rasa în chestiune.) În lume au vieţuit şi vieţuiesc, dispersate în timp şi spaţiu, muzici diverse, făurite de popoare, grupuri etnice, categorii socio-profesionale, de vârstă, de sex etc. distincte, de pe o planetă sau alta. Avem azi şansa de a avea acces - direct, dar îndeosebi mediat - la o bună parte din ele: madrigalele de Gesualdo, simfoniile de Mozart, miniaturile orchestrale ale lui Webern, şlagărele Beatles-ilor, cântecele cerşetorilor orbi din metrou, muzica teatrului japonez Nô, jocurile vocale ale inuiţilor din nordul canadian şi poemul "Ciobanul care şi-a pierdut oile" al lui badea Gheorghe de la stână coexistă în orizontul nostru cultural, **ne sunt contemporane**. Superioritatea "noastră" - dacă ea există realmente - ar trebui să se exprime prin receptivitate şi respect faţă de toate - faţă de cele pe care le-am produs sau nu, care ne aparţin sau nu, cu care ne identificăm sau nu, pe care le iubim sau nu -, prin efortul de a le cunoaşte şi de a le pricepe, prin "bunăvoinţa" de a nu le zdrobi cu superbia noastră ignoranţă.

În fine, am simţit nevoia să rânduiesc pe acelaşi palier muzici care - socot eu - sunt vrednice de **egala** noastră atenţie şi preţuire. Căci nu văd nici o raţiune pentru care rafinatele dansuri "de început" ale tarafului din Gherla sau spumoasele Hore şi Bătute ale fanfarei din Zece Prăjini ar fi mai prejos decât improvizaţiile grupului "Drum". (Opinia mea e de altfel împărtăşită de muzicienii acestuia din urmă.)

Alcătuit din instrumentişti de o remarcabilă virtuozitate, inteligenţă şi sensibilitate (Karel Boeschoten - vioară, Marius Ungureanu - violă, şi Rato Harder - saxofon alto), trio-ul "Drum" a fost prezent în festival în repetate rânduri. De fiecare dată, el a găsit resurse pentru a-şi regala publicul cu evenimente sonore inedite, marcate de cele mai multe ori de delicateţe. Mă voi referi aici îndeosebi la cele două ateliere ("workshop"-uri) de la Universitatea de Muzică (28 şi 29 iunie), pentru că ele au scos la lumină - aşa cum îşi propusese şi iniţiatorul lor, Dan Dediu - procesele de gândire pe care muzicienii le pun în joc în timpul improvizaţiei; sursele care le alimentează imaginaţia; concepţia lor referitoare la creaţia muzicală contemporană.

Ansamblul îşi clădeşte improvizaţiile prin juxtapunerea unor suprafeţe sonore contrastante sau înrudite, stabile sau antrenate în deveniri cu orientări clare. Improvizaţiile nu se raportează la un plan de construcţie prealabil: ele se prelungesc atâta vreme cât muzicienii simt că mai au încă idei "nerostite" şi se curmă în momentul în care ei realizează că sunt pe punctul de a plonja în redundanţă sau în entropie. Această tehnică de lucru a putut fi descifrată din muzica, dar şi din discursurile - poate fragmentare şi dezordonate, dar în orice caz foarte sugestive - ale interpreţilor. Nu s-ar putea spune că ea e inedită; se poate afirma însă că artiştii o stăpânesc cu adevărat meşteşug.

În finalul primului atelier (28 mai), Dan Dediu s-a aşezat la pian şi a pornit să improvizeze împreună cu trioul "Drum". Rezultatul a fost realmente remarcabil. La sfârşitul celui de-al doilea (29 iunie), câţiva studenţi şi tineri asistenţi (Ana Giurgiu, Ludovic Cora, Alice Lehovida şi Cătălin Creţu) i-au urmat exemplul şi s-au încumetat să improvizeze şi ei alături de elveţieni. Experienţa a fost poate cam stângace, dar pasionantă şi îmbogăţitoare. Beneficiul ei cel mai frapant a fost acela de a-i fi constrâns pe tineri să se detaşeze de tiranica partitură - cea care i-a urmărit toată viaţa şi care, începând de la un moment dat, a ajuns să le paralizeze gândirea şi iniţiativele muzicale.

Instrumentiştii trioului "Drum" au talentul special să descopere şi să fructifice valenţele ascunse ale oricăror sonorităţi, inclusiv a celor demonetizate prin uzură. Creaţia lor se hrăneşte, fără prejudecăţi, din orice surse: jazz, pop, rock, tradiţională, world music... Deviza "je prends mon bien ou je le trouve" (şi fac din el ceea ce îmi convine, mă exprimă şi îmi aduce bucurie) li se potriveşte de minune. Ascultându-l, realizezi că toate muzicile lumii, indiferent de epoca şi locul în care au fost create, ne sunt realmente contemporane.

Concertul de închidere a festivalului, organizat în cooperare cu Muzeul Ţăranului, a fost cel puţin neobişnuit. Regret că nu am avut inspiraţia de a-i sonda efectele imediate. Am avut de altfel şi un dezavantaj: acela de a fi fost amestecată în pregătirea sa, fapt care, fireşte, m-a făcut inaptă de a-l judeca cu răceală. Protagoniştii concertului: fanfara din Zece Prăjini, taraful din Gherla şi trio-ul "Drum" (ordinea enumerării urmăreşte de această dată ordinea intrării ansamblurilor în... să spunem scenă).

Taraful din Gherla este unul din grupurile instrumentale pe care ţăranii şi mahalagii din Cluj, Gherla şi împrejurimi le angajează pentru nunţi, botezuri,

aniversări, onomastici şi hramuri. În contexte tradiţionale, taraful interpretează piese româneşti şi maghiare, ţărăneşti sau populare, mai vechi şi mai noi, mai frumoase sau mai urâte, mai interesante sau mai banale. La masa mare a nunţilor, el cântă, fireşte, împreună cu chitara şi orga electrică, la o staţie de amplificare de o vulgaritate şi violenţă năucitoare: beneficiarii performanţelor lor n-ar îngădui altfel! Piesele din vechiul repertoriu local ţărănesc - cele pe care taraful le-a cântat la concertul de închidere - sunt însă de o rară nobleţe şi de o complexitate pe care puţini dintre ascultătorii lor le-ar fi putut bănui. Am motive să cred că ritmurile asimetrice ale jocurilor sale lente le-au dat bătaie de cap celor care au încercat să le descurce. Poate că şi acordurile majore de acompaniament, suprapuse consecvent peste liniile minore ale melodiilor principale, vor fi stârnit unele nedumeriri. Nu văd cum melodiile de joc de tipul "bătută" - improvizaţii fastuoase de mare gust - ar fi putut lăsa pe cineva indiferent. Ca să nu mai vorbesc despre tehnica instrumentală a primaşului Emil Mihai care, din perspectiva unui violonist clasic, e ciudată şi de o inexplicabilă eficienţă.

Taraful din Gherla e deprins cu "lumea bună", pentru că a cântat deseori în teatre occidentale frecventate de lume instruită. Ca nişte adevăraţi buni lăutari, membrii săi se acomodează inteligent şi suplu la oameni şi situaţiile interpretării: în concert, ei au cântat exact ceea ce putea să atingă coarda sensibilă a asistenţei, adică suite de melodii de joc din Transilvania centrală.

Fanfara din Zece Prăjini e una din numeroasele fanfare ţărăneşti active încă în Moldova. (Aţi fost, poate, frapaţi de similitudinea motivată istoric între sonorităţile sale şi cele ale Rapsodiilor enesciene.) Fanfara asigură muzica pentru necăjitele sate româneşti din centrul Moldovei şi pentru ceangăii de pe valea Siretului. De vreo şase ani, ea concertează însă cu un mare succes greu de crezut în Germania, Franţa, Elveţia, Grecia, Olanda şi Belgia. Publicul occidental, net mai mobil şi mai cosmopolit decât cel românesc, îi preţuieşte naturaleţea, spontaneitatea, virtuozitatea şi umorul. În concert, fanfara a interpretat melodii de joc, în cea mai mare parte dinamice şi luminoase (Hora, Sârba, Bătuta, Rusasca, Ciobănaşul, Polca).

Cred că nu greşesc când afirm că, pentru prima dată în România, în concertul final al Săptămânii Muzicii Noi, muzica ţărănească s-a rânduit alături de cea savantă, sfidând valorizări şi ierarhizări consacrate de tradiţia muzicală savantă. Pentru întâia oară interpreţi şcoliţi în academii respectabile s-au alăturat umililor lor colegi şcoliţi pe prispă ba chiar au încercat să se antreneze împreună cu ei într-un happening muzical, cu şanse egale de a eşua sau de a produce mici miracole. Demers curajos îndeosebi prin intenţiile care l-au animat. Să-l socotim ratat, pentru simplul fapt că elveţienii au renunţat pe parcurs la proiectul iniţial şi s-au decis să-şi secondeze colegii, de pe poziţia unor simpli "contraşi"? Eu, una, n-aş face-o. Gestul de abandon al "culţilor" din trio-ul "Drum" le probează mai degrabă generozitatea, înţelepciunea şi gustul artistic. Bănuiesc că elveţienii au simţit că muzica ţărănească e în premieră pe scena savantă a Bucureştilor şi n-au vrut să interfere, riscând să-i strice efectul.

Personal, găsesc că concertul a fost, în ansamblu şi în detalii, bun şi plin de sens. Dacă v-a plăcut, şi dacă-mi promiteţi că-mi iertaţi îndrăzneala, am să-mi permit să vă sugerez să luaţi seama la concertele de muzică ţărănească pe care Muzeul Ţăranului le organizează relativ regulat, de aproape zece ani, la numai doi paşi de sediul Uniunii Compozitorilor. Frecventarea lor nu e neapărat o pierdere de vreme. Mulţi intelectuali de elită - pictori, arhitecţi, medici şi scriitori - le urmăresc chiar cu interes şi asiduitate. Nu-mi amintesc însă să fi zărit vreodată prin public vreo figură de muzician cunoscut, în afară de cea a Clemansei Firca, a lui Gheorghe Firca şi a regretatei Miriam Marbe.

Când îşi plimbă privirile prin sala de concert a muzeului, pictorul Horia Bernea - rafinat amator şi cunoscător de jazz şi de muzici tradiţionale - obişnuieşte să observe că, după cât se vede, muzicienii noştri n-au gust pentru nimic altceva decât pentru propria lor muzică. Înainte de a vă hotărî să fiţi ofensaţi, reflectaţi dacă nu cumva Horia Bernea are puţină dreptate.

Speranţa RĂDULESCU

TIMIŞOARA
Festivalul Internaţional la a XXXIV-a ediţie

Lansat în anul 1969, la iniţiativa Operei din Timişoara şi a Societăţii Filarmonice "Timişoara", Festivalul Internaţional "Timişoara Muzicală" a fost - de atunci încoace, an de an - o manifestare culturală de înaltă clasă, aducând în această parte a ţării un suflu de sărbătoare a muzicii de pe o parte şi promovând lucrări, formaţii şi solişti, pe de altă parte. Astfel, începând cu ediţia a II-a (1971), a venit propunerea (care pe parcursul anilor a devenit leitmotiv) ca la fiecare ediţie să participăm la lansarea în primă audiţie absolută a minimum două lucrări româneşti. Iată de ce acest festival a devenit un punct de atracţie, o trambulină şi o continuare a tradiţiei muzicale, în spiritul promovării calităţii, noului şi ideii de preţuire a autohtonului. Pe agenda "Timişoarei Muzicale" au figurat constant concerte simfonice, vocal-simfonice, de muzică de cameră, operă, operetă, balet, concerte corale şi recitaluri instrumentale.

Sala "Capitol" a găzduit concertul inaugural al actualei ediţii. Programul oferit - un medalion comemorativ Johann Strauss - a adus pe scenă uverturi, valsuri, arii, duete, polci, marşuri şi galopuri din creaţia cunoscutului compozitor, iar ca solişti invitaţi - pe soprana Daniela Vlădescu şi tenorul Florin Diaconescu, primiţi cu căldură de către public. Dirijorul japonez Atsushi Nukii s-a confruntat cu marea problemă a Filarmonicii "Banatul" - lipsa unei săli proprii de concerte -, dar înaltul profesionalism al instrumentiştilor Filarmonicii, combinat cu cel al dirijorului a dus la bun sfârşit un program din care nu au lipsit nici momentele picante (originalul dirijor înlocuit cu un copil din sală, publicul conducând orchestra...), sporind buna dispoziţie a spectatorilor şi reuşita spectacolului.

A urmat seara celor două opere americane de cameră prezentate în premieră: *The last word* de Mildred Kayden şi *Telefonul* (sau *Dragoste în trei*) de Giancarlo Menoti. Benefică dorinţa realizatorilor Festivalului de a da şi această "culoare"! Cuplul din *The last word* care, preocupat obsesiv de ultimele ştiri, rob al noutăţilor de ultimă oră, uită să-şi trăiască propria viaţă, a fost încredinţat de către regizoarea Ioana Stoianov mezzosopranei Geanina Munteanu (Dusty) şi tenorului Anton Zidaru (Rusty), iar personajul mut (inexistent ca atare în partitură, dar creat din necesităţi de expresie regizorală) lui Bogdan Manciu, aflat în acelaşi timp şi în postură de clarinetist. Înaltul grad de dificultate vocal şi scenic impus de aceste roluri a fost depăşit fără probleme de către tinerii artişti, sub exigenta îndrumare a Ioanei Stoianov, care semnează prima montare românească a acestei opere. *Telefonul,* cu soprana Rutana Călugărescu (Lucy) şi baritonul Daniel Filipescu (Ben), ne-a oferit imaginea unui alt cuplu modern; ea - o femeie alintată, preocupată până şi în somn de telefonul devenit element vital şi el - exasperat de aparatul care îl plasează mereu pe locul doi în topul preferinţelor. Din nou, o strălucire a tinereţii şi talentului fiind Arabela Tănase. Acompaniamentul, suplinind orchestra, a revenit pianistei Lidia Butnariu, cadru didactic la Universitatea de Muzică din Bucureşti. Menţionez aspectul complex al realizării spectacolului, cu minimum de recuzită dar cu idei noi, regia asigurând un relief cu totul special serii de teatru muzical.

Facultatea de Muzică din Timişoara a fost prezentă prin corala "Camerata Academica Timisiensis" sub conducerea muzicală a prof.univ. Damian Vulpe, programul fiind structurat în două secţiuni: una de factură religioasă şi cealaltă de factură laică. Prima parte, cu lucrări de Palestrina, Verdi şi Bruckner, s-a încheiat cu "Slavă Ţie, Doamne" - poem coral semnat de Petru Stoianov. Cea de-a doua secţiune a debutat cu o lucrare pentru voci egale intitulată "Zori de-aş fi", aparţinând aceluiaşi Petru Stoianov, corului (căruia, de fapt, i-a fost dedicată) revenindu-i onoarea de a o prezenta în primă audiţie absolută, alături de lucrări ale altor compozitori români: I. Odăgescu Ţuţuianu ("La ivit de zori"), S.Păutza ("Lacul"), C.Romaşcanu ("Sârba din câmpie") şi M.Ş.Ungureanu ("De brevitate vitae", o variantă a binecunoscutului "Gaudeamus igitur"). Maturitatea interpretării s-a datorat unei intense activităţi de pregătire, iar repertoriul ales, cu pondere românească evidentă, pledează pentru aceeaşi notă de maturitate.

În a doua parte a concertului, Orchestra Simfonică a facultăţii de Muzică, condusă de conf.univ. Gheorghe Costin, a cântat *Concertul în re major pentru vioară şi orchestră op.61* de Beethoven, protagonistă fiind Rodica Zeman, studentă în anul V.

Înscris primul în seria recitalurilor din Festival, acela susţinut de soţii Manuela Iana Mihăilescu şi Dragoş Mihăilescu în sala "Studio" a Liceului de Muzică "Ion Vidu", a propus un program cu precădere romantic: Schumann - *"Scene de bal" op.109*, Mendelssohn Bartholdy - *Duet în la major op.92*, Brahms - *Variaţiuni pe o temă de Schumann op.23* şi *Suita "Dolly" op.56* a compozitorului Fauré - toate înscriindu-se în seria lucrărilor dedicate pianului la patru mâini.

Programul ales a scos în evidenţă calităţile incontestabile ale acestui suplu: interpretare strălucitoare, sincronizare perfectă, bucuria de a fi în faţa publicului.

Seara de concert coral a adus în prim plan corala feminină "Carmina Dacica" din Timişoara şi corul "Ion Vidu" din Lugoj. De remarcat nivelul profesionist al coralei "Carmina Dacica", formată în exclusivitate din amatori (dirijoare Flora Toth). Programul propus, care a cuprins lucrări de diferite stiluri, şi-a asigurat punctul de atracţie prin prezentarea în primă audiţie absolută a lucrărilor *"Nik banditul"* a compozitorului spaniol F.Escudero şi *"Belenengo urian"* de G.Lazcano, cu sonorităţi mai puţin familiare publicului meloman. Ne-am întors totuşi pe pământul românesc cu armoniile atât de cunoscute ale *"Chindiei"* lui Paşcanu, am "colindat" în judeţul Alba cu aranjamentul coral al lui Ioan Tomi "Fata mare de-ntrebare", iar interpretarea originală a *"Brâului amestecat"* al lui Vlaiculescu ne-a condus şi pe plaiurile munteneşti, pentru ca un Grieg să încheie notabila evoluţie a formaţiei. În partea a doua a concertului, corul "Ion Vidu" al Casei de Cultură din Lugoj a prezentat un program deosebit de atractiv, în care predominante au fost lucrările româneşti, executate cu fineţea, acurateţea şi contrastele de culoare timbrală ce definesc concepţia dirijorului Remus Taşcău. Repertoriul, alcătuit din piese arhicunoscute, a dovedit curajul formaţiei de a se expune unei critici exigente, ţinând cont că în sală se aflau aproape toţi dirijorii de cor din zonă.

Liana Alexandra, Ludwig van Beethoven, Tamas Vesmas, Gheorghe Costin, Bizet-Şcedrin şi orchestra Filarmonicii "Banatul" sunt numele care s-au reunit în simfonicul de pe scena timişoreană a Liceului de Muzică.

Pastorala pentru ansamblu de suflători semnată de Liana Alexandra a fost propunerea pentru prima audiţie absolută a unui compozitor român - obicei înrădăcinat la Festivalul "Timişoara Muzicală". Sonorităţile stranii, îmbinate cu execuţia ansamblului de suflători, au reintrodus publicul în atmosfera secolului XX.

Beethoven, prin *Concertul nr.5 pentru pian şi orchestră "Imperialul"* ne întoarce în timp. Tamas Vesmas, pianist de origine română stabilit în Noua Zeelandă, a valorificat cu o dezinvoltură şi o tehnică de invidiat, potenţialul expresiv al acestui binecunoscut opus. Au existat momente de neconcordanţă între solist şi orchestră, aceasta din urmă înfrânând parcă elanul pianistului. Totuşi, bis-urile au dovedit calităţile expresive ale solistului, uşurinţa sa extraordinară de a cânta.

Bizet în varianta lui Şcedrin a anunţat finalul concertului. *Suita "Carmen"*, rescrisă pentru orchestră de coarde şi ansamblu de cinci percuţionişti, variantă accesibilă pentru toate categoriile de public şi destul de solicitantă pentru interpreţi a ilustrat muzical imaginile din scenariul operei şi a captat un public dedicat îndeobşte simfonicului.

Interpretarea dată partiturilor de către dirijorul Gheorghe Costin îl plasează pe acesta între cei mai buni conducători de orchestră invitaţi la pupitrul Filarmonicii "Banatul".

Concertul de prime audiţii al trio-ului "Contraste" plasează formaţia (aflată la 10 ani de la înfiinţare) în continuă ascensiune (până unde?!?), ea uimind de fiecare dată prin calitate, noutate şi profesionalism. O nouă demonstraţie de acest

gen a avut loc în sala "Studio" a Liceului "Ion Vidu" din Timişoara. Clarinetele şi saxofoanele lui Emil Şeim, "clapele" lui Sorin Petrescu şi arsenalul de instrumente de percuţie ale lui Doru Roman au transformat în sunete partiturile prezentate în primă audiţie, aparţinând compozitorilor Mihaela Stănculescu, Daniel Kessner, Lucian Meţianu, Helge Jung, Eugen Wendel, René Cattin, Reinhard Flender şi Violeta Dinescu. Lucrările au fost scrise special pentru această formaţie. *"Contraste"* de Mihaela Stănculescu este o piesă care exploatează potenţialul instrumentelor şi al instrumentiştilor, dezvăluind în aceeaşi măsură şi intenţiile compozitoarei. O demonstrativă omogenizare a două timbruri diferite (clarinet şi pian) ne-a fost supusă atenţiei prin *Circling*, piesa compozitorului american Daniel Kessner. În seria lucrărilor dedicate trio-ului "Contraste" de către Lucian Meţianu se înscrie şi *Triptique pentru pian, orgă şi instrumente de percuţie.* Expunerea a dovedit o bună lectură a partiturii, dar şi o transpunere artistică a celor doi instrumentişti. Alte repere ale serii de muzică contemporană au reunit sonorităţi "neoclasice, neoromantice şi neobartokiene" (după cum a spus în prezentarea sa Sorin Petrescu), în lucrarea *Disposition Metamorphose Tan* a lui Helge Jung. În partea a doua a concertului, *Tricercar* de Eugen Wendel, *Le septieme état* de René Cattin, *Perkussiana* de Reingard Flender şi *Dies Diem Docet* de Violeta Dinescu - ultima lucrare fiind o transcripţie după o partitură scrisă pentru pian. Ştiu, cuvintele sunt insuficiente, sau inutile, sau "neîncăpătoare": "copleşitor!" e tot ce-mi vine în minte.

"Concert de concerte" este denumirea spectacolului oferit de către prof. Gheorghe Chiculiţă, dirijorul Orchestrei elevilor Liceului de Muzică "Ion Vidu" din Timişoara. În prima parte din *Simfonia spaniolă* de Lalo (solsit - Vasile Mureşan, încă licean), *Concertul în do major pentru oboi şi orchestră K.V.314* de Mozart (solist - Remus Alăzăroaie, licean şi el) -, *Concertul în si minor pentru violoncel şi orchestră* de Dvorak (solistă - Roxana Blaga, studentă a Universităţii de Muzică din bucureşti), interpretările tinerilor au tins către stăpânirea stilului, omogenitate, siguranţă, dialog cu orchestra... Consemnarea mea păstrează şi un gând ascuns: voi scrie despre ei şi la alte diţii ale Festivalului?

Stockholm Saxophone Quartet, constituit din Sven Westerberg (saxofon sopran), Jorgen Petterson (saxofon alto), Leif Karlborg (saxofon tenor) şi Per Hedlund (saxofon bariton), este deja o formaţie cunoscută publicului românesc prin apariţiile la Săptămâna Internaţională a Muzicii Noi de la Bucureşti, din ediţia de acum doi ani. Aceşti invitaţi de onoare ai Festivalului timişorean au optat pentru opt prime audiţii. *Kellerbacksvariation* de suedezul Sten Melin (lucrare de dimensiuni mici, dar dificilă din punct de vedere tehnic, realizată excelent) şi *Dithyramb pentru saxofon alto-solo* de Sven Erik (lucrare în care materialul muzical suportă o serie de reveniri şi reevaluări timbrale şi despre care solistul Jorgen Petterson spune că este "un argument de a învăţa să cânţi frumos pe instrument") au fost urmate de Adrian Borza - cu *Solo & akSax*. Compozitorul sugerează un joc popular (geamparalele) realizat cu virtuozitate de către soliţi; am surprins şi aspectul implicării acestora în joc, fiind pe punctul de a dansa. *HaOr* de Petru Stoianov, o lucrare complexă, concepută pentru dublu cvartet instrumental; a

fost prezentată în varianta unui cvartet viu şi a altuia pe bandă magnetică. Ideea generatoare este dialogul, realizat într-o variantă originală, în care vocile se individualizează prin "nuanţe", creând un supraplan dinamic, dominat de legea "sunetului-durată", la rândul lui indus de proporţia de aur. Menţionez că această lucrare "respirând lumina", a fost dedicată maestrului Anatol Vieru. Doina Rotaru a scris lucrarea *Alean* în 1997, la cererea cvartetului de saxofoane din Stockholm. Eterofonia stă la baza fluxului sonor în continuă evoluţie. Multiplele modalităţi de emisie sonoră plasează lucrarea în contemporaneitate, iar uşurinţa realizării interpretative îi plasează pe solişti în top. *Pulse-Impulse* de Cristian Marina sugerează două stări de spirit contrastante. Sonorităţi compacte, sinuoase, structuri ritmico-melodice comprimate sau dilatate alcătuiesc această lucrare reuşită din punct de vedere interpretativ. *Manhattan Serenade* (Louis Alter) şi *"Oodles of noodles"* (Jimmy Dorsey) au adus în final sonorităţi de jazz, pentru a întregi actul artistic prezentat în această seară, atât de specială...

Concertul vocal-simfonic al Filarmonicii "Banatul", dirijat de Remus Georgescu, dirijor al corului fiind Iosif Todea şi avându-i ca invitaţi pe Carmen Gurban (soprană), Lucia Kriska-Papa (altistă), Ionel Voineag (tenor) şi Pompei Hărăşteanu (bas), a încheiat cea de a XXIV-a ediţie a Festivalului Internaţional "Timişoara Muzicală". În program - o lucrare pe cât de complexă, pe atât de aplaudată pentru măiestria cu care a fost re-creată în faţa publicului: *Recviemul* de Verdi. Mesajul profund uman şi spiritul de înălţătoare aspiraţii au marcat - asemenea unui generos portal - reintrarea în obişnuitul stagiunii.

Dar cât de "obişnuită" poate fi o stagiune care s-a mai îmbogăţit cu o ediţie de Festival?

Veronica Laura GORUN

RECENZII

Emilia COMIŞEL

Cristina Rădulescu-Paşcu
Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc

Consider că studiul despre *"Ornamentica melodii vocale din folclorul românesc"* nu ar fi putut fi realizat fără utilizarea unei **metode personale** de analiză, fără cunoaşterea perfectă a repertoriului folcloric (românesc) şi fără o muncă titanică de transcriere (uneori) a unei părţi din exemplele muzicale şi de analizare meticuloasă şi pertinentă a acestora. La acestea toate se poate adăuga şi notarea sinoptică (dezvoltată de Constantin Brăiloiu) şi îmbogăţită de autoare, prin aşezarea materialului pe patru (sau trei) portative (primul pentru notarea elementelor ornamentale ale structurii secundare (S II), al doilea pentru elementele structurii următoare (S III), al treilea (portativ) pentru structura de bază (S.B.) iar al patrulea, pentru melodia însoţită de ornamentele specifice structurii II şi III. Această tehnică, după opinia mea, s-a dovedit cea mai adecvată pentru reliefarea problemei urmărite. Aşadar, metoda nouă de analiză a melodiei structurată special (corespunzând modalităţii de alcătuire a melodicii populare), muncă îndelungată şi pasionată pentru descoperirea macro- şi microstructurilor, a asigurat redactarea unui studiu de mare importanţă.

Înarmată cu o documentare bibliografică amplă (românească şi străină), Cristina Rădulescu expune problemele esenţiale ale ornamenticii (originea îndepărtată, ancestrală), istoricul folosirii ei în muzica "cultă", scrisă şi în cea de tradiţie orală, în diferite epoci istorice (în muzica religioasă şi profană), semnificaţiile ei magice, rolul estetic şi structural al acesteia (Fr.Dorian), rolul muzicii în mitologia şi ritmurile civilizaţiilor non-europene (Marius Schneider). Sunt interesante şi consideraţiile despre ornamentică ale altor muzicologi (André Schaeffer-Paris, Georg Lucacs etc.). Comentând opiniile unor esteticieni, poeţi, filozofi, muzicologi români, Tudor Vianu, Lucian Blaga, Constantin Brăiloiu şi Bela Bartok, înţelegem mai bine că acest element ornamental a intrat şi în interesul acestor intelectuali de la noi. Vianu menţionează că "Omul este în mod natural artist", idee care ne aminteşte de Vasile Alecsandri: "Românul este poet" şi de Brăiloiu : "Românul este poet şi muzicant".

Deşi preocupările estetice ale poetului-filozof se referă cu prioritate la arta plastică, nu lipsesc aluziile la muzica populară. El realizează "o interesantă, originală şi, în acelaşi timp, poetică interpretare a ornamenticii" (în "Spaţiul mioritic"), consideră ornamentica "una dintre determinantele stilistice ale unei culturi populare". Cu convingere şi o bună cunoaştere a realităţii, Blaga încearcă o caracterizare a originalităţii artei plastice "dar şi a muzicii": "consecvenţă stilistică,

echilibru, măsură şi ritmul ornamentaţiei..., lipsa fricii de gol". În acest domeniu cred - ca şi autoarea lucrării - că face o greşeală când susţine că sentimentul de gol care ar exista la plasticieni e cunoscut şi de interpreţii de folclor muzical. Noi, împreună cu Cristina, am constatat că acest sentiment puternic îl au şi creatorii de folclor. De altfel, în timpul transcrierii unui material muzical adus din Muscel (din culegerea făcută de mine cu profesorul, cu Vera şi Tudor Ciortea) Brăiloiu îmi mărturisea: "Vezi, ţăranul nu atacă niciodată sunetul direct ci mai mult prin uşoare ornamente (în special apogiaturi simple sau duble, ascendente sau descendente, anterioare sau posterioare sunetului; se pare că îi este frică să lase gol între sunete; toate trebuie notate cu multă grijă". De altfel, în conferinţa sa din 1929, susţinută în faţa studenţilor de la seminarul de sociologie al profesorului Dimitrie Gusti, Brăiloiu vorbea despre talentul de improvizaţie şi de variaţiile apărute cu fiecare interpretare, astfel: "Melodia populară nu are nici o realitate palpabilă în sine; ea nu prinde fiinţă decât în clipa când este cântată şi nu vieţuieşte decât prin voinţa interpretului şi în chipul voit de el. Creaţie şi reproducţie se confundă aici".

După aceste câteva date teoretice, autoarea, fiind vorba de cercetarea melodiilor vocale, face o caracterizare succintă a legilor de versificaţie: tiparele metrice de 6 şi 8 silabe - singurele existente în folclorul vocal românesc - izometria şi omogenitatea versului, structura binară (a acestora), corelate melodiei (a rândului melodic) cu structura şi dimensiunea versului, sunt trăsături care ţin de o "estetică specială, dominată de muzică", problemă teoretizată de etnomuzicologul Constantin Brăiloiu în excelenta sa lucrare *("Versul popular român cântat"*, 1954).

Cu multă iscusinţă autoarea a ştiut să ilustreze aceste caracteristici notate sinoptic pe baza câtorva piese aparţinând mai multor genuri folclorice (2 colinde, un cântec propriu-zis şi o baladă). Consider cu toată convingerea că din consultarea acestui studiu vor avea mult de învăţat.

Iată cum explică metoda sa de analiză: "În considerarea ornamentelor am pornit de la ideea că, din punct de vedere melodic există 3 straturi suprapuse care creează edificiul sonor" şi "printr-un artificiu, au fost separate aceste 3 straturi": Structura de Bază (S.B.), structura melodica (unde fiecărei silabe îi corespunde un sunet al scării de bază (numit **reper),** cum aflăm din unele genuri (cântec de copii, de leagăn, unele ceremoniale etc.); Structura de bază e "îmbrăcată", în al doilea strat sonor (S.II), alcătuit din **note şi desene** melodice" iar "al treilea strat suprapus (S.III) - este reprezentat de **ornamentele propriu-zise**". Ni se atrage atenţia asupra greşelilor pe care le putem comite printr-o insuficientă înţelegere a ornamentelor, îndeosebi când structurile se întrepătrund. Este interesantă clasificarea tipurilor de elemente ornamentale pe care le urmăreşte consecvent în câteva melodii variate ca gen. Explicaţiile date după fiecare analiză sunt clare şi instructive şi fiecare element ornamental este prezentat în aspectele sale posibile. Locul pe care îl ocupă fiecare element, în cadrul întregului (iniţial, median şi final), valoarea lor de durată, situarea lor pe un reper sau mai multe, preponderenţa pentru aspectele lor (simple, duble sau chiar cvadruple), profilul (ascendent sau descendent) sunt analizate cu multă grijă şi competenţă. De asemenea, cu multă atenţie se indică şi silaba căreia îi corespunde ornamentul.

De importanţă sunt şi cazurile şi chiar frecvenţa combinaţiilor de ornament, problemă care necesită răbdare şi multă atenţie ca şi pericolul unei confuzii a elementelor ornamentale (pp 41, 54 etc.). În continuare sunt studiate diversele tehnici ornamentale proprii câtorva categorii principale ale folclorului: colind, bocet şi cântece ceremoniale funebre, "recitativ epic" (cântecul bătrânesc), doină şi cântec propriu-zis. Aici analizele sunt anticipate de evidenţierea trăsăturilor specifice de gen. În colinde se disting două tipuri, tipul arhaic "clasic", în giusto silabic, şi stilul nou, de obicei mai bogat melodic, în ritm adesea distributiv (interpretat în grup sau solistic) iar materialul sonor variat; sunt indicate trăsăturile speciale ale stilului nou, din punct de vedere ornamentic şi preferinţa pentru anume ornamente. Se procedează astfel pentru fiecare gen.

Pasul următor, în studiu, ne informează despre tipurile de ornamentare în cele trei subdialecte: transilvan, muntenesc-oltenesc, sud moldovenesc. Sunt analizate stilurile diferite în fiecare subdialect, preferinţele pentru o anume configuraţie ornamentală scoţându-se în relief şi câteva trăsături locale ale acestora. Deosebit de interesant ni se pare şi ultimul capitol: "Principiul variaţiei şi ornamentaţia". Referindu-se la conţinutul conferinţei savantului român Brăiloiu (din 1929), autoarea aminteşte concluziile acestuia cu privire la tipurile de variaţii (individuale, colective, statornice, organice şi accidentale, observate de savantul nostru în urma experimentelor de pe teren şi în cadrul Arhivei de folclor (1928-1943), când ne oferă şi câteva principii de observat pentru alegerea momentului prielnic de înregistrare. El defineşte şi importanţa variaţiilor colective care reprezintă însuşi germenele creaţiei şi evoluţiei cântecului popular. Acest instinct de variaţie, consimte autoarea, s-a dovedit "elementul cel mai însemnat al procesului creator popular" (Variationstrieb). Autoarea studiază mai departe "felul în care mecanismul variaţional afectează diferiţii parametri ai creaţiei muzicale folclorice, în special cel ornamental". Analizele se operează acum fie pe variante notate la o distanţă anumită de timp, fie la variante interpretate de aceeaşi persoană. Sunt urmărite variaţiile la nivele diferite (al formei arhitectonice, al ritmului, la nivelul structurii sonore a ornamentaţiei). Analiza melodiilor - variante cu funcţii diferite ale melodiilor cu structuri diferite (liberă sau fixă strofică), au descoperit procedee noi ornamentale. Ultima analiză a variantelor unui cântec cu funcţii diferite este mai complexă adăugându-i-se şi variantele literare.

Studiul ne-a oferit ceasuri de reală bucurie deoarece a adus contribuţii importante la cunoaşterea exhaustivă a unei arte orale, colective, naţionale care şi prin ornamentaţie confirmă nivelul artistic superior al patrimoniului spiritual al poporului nostru.

Studiul remarcabil al Cristinei Rădulescu-Paşcu pentru care îi mulţumim - autoarea fiind şi un valoros cadru didactic - este o dovadă indubitabilă a nivelului ştiinţific atins de folcloriştii români contemporani după moartea savantului-profesor Brăiloiu ale cărui excelente lucrări ne sunt un îndemn şi modele de urmat, în tendinţa noastră de cunoaştere a adevărului artistic.

Vasile VASILE

Sisteme sonore în folclorul românesc

Personalitate de prestigiu a etnomuzicologiei româneşti, autor al unui tratat de *Folclor muzical,* ce-şi cere reeditarea, dar şi al unor studii şi culegeri ce depăşesc cifra de 2.000 de documente sonore, provenind din cele mai diverse vetre folclorice din judeţele Arad, Argeş, Bihor, Bistriţa-Năsăud, Braşov, Buzău, Cluj, Dolj, Giurgiu, Gorj, Ialomiţa, Maramureş, Mehedinţi, Mureş, Olt, Sibiu, Suceva, Teleorman, Timiş, Tulcea, Vrancea sau din Basarabia, Gheorghe Oprea este în acelaşi timp un reputat cadru didactic, fondator şi dirijor al corului studenţesc "Gaudeamus", al Universităţii de Muzică din Bucureşti, care şi-a serbat recent treizeci de ani de activitate, în care au dus sonorităţile cântului românesc în cele peste 500 de concerte, nu numai pe scene româneşti dar şi peste Ocean, corul fiind laureat al Festivalurilor de la Lincoln Center din New York (1974), de la St. Louis (1975), din Polonia (1975), Barcelona (1979), Ţara Galilor (1981) şi primit la Casa Albă de către preşedintele american Gerald Ford (1975).

Paralel cu ascensiunea corului pe care l-a condus trei decenii, se înregistrează şi ascensiunea fostului absolvent al şcolii pedagogice din Buzău şi al Conservatorului din Bucureşti, el urcând treptele consacrării universitare pentru disciplina Folclor-etnomuzicologie şi susţinându-şi, în 1993, doctoratul cu teza ce face obiectul acestei prezentări. Este lucrarea *Sisteme sonore în folclorul românesc*, publicată recent de Editura Muzicală.

Lucrarea porneşte de la definirea conceptului de sistem sonor modal, definire realizată în timp, după celebra polemică dintre Gavriil Musicescu şi Gheorghe Scheletti din paginile revistei ieşene "Arta". Dificultăţile cristalizării conceptului ţineau în principal de ceea ce am putut numi "mentalitatea" tonală a muzicienilor formaţi în centre occidentale. Destul de târziu, în 1953, în cunoscutul studiu *Sur une mélodie russe*, Constantin Brăiloiu scria: "a sosit, deci, momentul să schimbăm vocabularul şi să vorbim de acum înainte, nu de scară sau gamă, ci de sistem" - text folosit ca motto al *Prolegomenelor* lucrării. Problema pusă în discuţie, cea a sistemelor sonore în folclor, "rămâne o temă foarte tentantă, dar dificilă, presupunând consultarea unui număr impresionant de contribuţii anterioare precum şi a unui vast material concret" - susţine autorul. De aceea, cele două coordonate pe care evoluează demersul lui Gheorghe Oprea sunt cele ale unei solide documentări, la zi, asupra sistemelor sonore, confruntată şi conjugată cu extragerea unor elemente definitorii din creaţia populară românească. Sunt avute în vedere lucrări de referinţă semnate de Hugo Riemann (*Folkloristische Tonalitatsstudien* - 1916), Curt Sachs (*Die Musik der Antike* - 1928), Kodály Zoltan şi Dénes Bartha (*Die ungarische Musik* - 1943), Walter Wiora (*Alter als die Pentatonik* - 1956), Jacques Chailley (*L'imbroglio des modes* - 1960), Werner Karthaus (*Das System der Musik* - 1962), Hermann Helmholtz (*Theorie psychologique de la musique fondée sur l'etude des sensations auditives* - 1974) etc. Nu sunt uitate investigaţiile româneşti în domeniu şi ele pornesc de la *Bazul*

teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau gramatica melodică al lui Anton Pann - 1845, trecând prin studiile ample datorate lui Constantin Brăiloiu, George Breazul, Sabin Drăgoi, Tiberiu Alexandru, Gheorghe Ciobanu, Ioan R.Nicola, Traian Mârza, Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Emilia Comişel, Victor Giuleanu, Ghizela Suliţeanu, Octavian Lazăr Cosma, Gheorghe Firca, Dan Buciu etc.

Materialul exemplificator este extras din culegerile reprezentative de folclor muzical, de la monumentala *Romanian Folk Music*, în cinci volume, a lui Bartok Bela, tipărită la Haga, până la cele zonale datorate unor îndrăgostiţi de melosul popular românesc (Alexandru Voevidca, Mihail Vulpescu, Tiberiu Brediceanu, D.G.Kiriac, Nicolae Ursu, Ilarion Cocişiu, Nelu Ionescu, George Marcu, Traian Mârza, Gheorghe Ciobanu, Vasile D.Nicolescu, Ioan R.Nicola, Pavel Delion, Virgil Medan, Ghizela Suliţeanu, Elisabeta Moldoveanu, Cristina Rădulescu-Paşcu, Eugenia Cernea, Paula Carp, Florin Bucescu şi Viorel Bârleanu, Alexie Buzera, Trandafir Jurjovan, Dumitru Jompan ş.a. Cele mai multe exemple folosite aparţin culegătorului Gheorghe Oprea, fie publicate (*Folclor muzical din Gorj* - 1983, *100 Melodii populare* - 1980), fie nepublicate încă şi din volumele Colecţiei Naţionale de Folclor, datorate Ghizelei Suliţeanu, Speranţei Rădulescu sau lui Corneliu Dan Georgescu.

Se poate afirma că demersul lui Gheorghe Oprea a avut în vedere cam tot ceea ce s-a scris despre folclor şi s-a publicat în culegeri naţionale, zonale, specializate pe genuri ş.a.m.d. Drumul sinuos spre sistemele sonore este prezentat din perspectiva funcţionalităţii şi a ponderei lor, conducând la concluziile capitolelor lucrării şi se extinde pe aproape 200 de pagini consacrate teoriei elementelor sonore şi a conexiunilor sistemice şi prezenţei acestora în principalele categorii folclorice româneşti. De la scările prepentatonice şi prepentacordice se ajunge la hexacordii şi policordii, susţinându-se cu probe convingătoare că atracţia dintre sunete nu se realizează în mod întâmplător, haotic, "ci sub impulsul tendinţei permanente spre sistem". Minuţiozitatea de bijutier a autorului este evidentă pe tot parcursul lucrării şi îl întâmpină pe cititor cu cele mai nebănuite scheme, scări, sinteze, tablouri sinoptice, extrase din melodii vii dar şi cu consideraţii, cu argumentări care merg până în teoria modurilor antice greceşti, a celor bizantine şi gregoriene.

După stabilirea elementelor teoretice ale sistemelor sonore din practica populară se trece la inventarierea lor în principalele specii folclorice româneşti. Acribia cercetării iese în evidenţă la fiecare pas, dublată de multitudinea exemplelor reprezentative. Pentru inventarierea sistemelor oligocordice din folclorul copiilor, de exemplu, au fost consultate nu mai puţin de 1266 melodii, pe baza cărora se stabileşte procentajul frecvenţei scărilor, reliefându-se prioritatea tritoniei şi un funcţionalism embrionar. Consideraţiile despre sistemele sonore din cântecul de joc sunt întemeiate pe alte 1350 exemple din diferite zone folclorice, pe baza cărora se apreciază ponderea sporită a heptacordiilor, urmate de pentacordii şi de hexacordii. Şi colinda este analizată în profunzime, din acelaşi punct de vedere al sistemelor sonore în care se înscriu numeroasele exemple la care se face trimitere, aducându-se noi argumente pentru îndelungata ei şlefuire şi a caracterului ei arhetipal, la loc de frunte situându-se procentul ridicat al pentacordiilor şi

pentatoniilor, urmate de hexacordii. Autorul crede că "evoluţia structurilor se produce precumpănitor prin completarea unor tipare iniţiale", argumentând cu exemple convingătoare. Deşi obiectivul central al tratării - conturarea sistemelor sonore modale şi atestarea lor în creaţia noastră populară - este omniprezent, etnomuzicologul depăşeşte consecvent faza aridă a statisticilor şi schemelor amintite ori a concluziilor bazate pe ele, inventariind multe alte aspecte legate de unul dintre cele mai importante genuri ale culturii populare: etimologie, diferenţieri zonale semnalate şi de culegători de talia lui Béla Bártok, prezenţa microtoniilor, aspecte ale procesului de şlefuire artistică, varietatea structurală, "suprafeţele de contact" cu sistemele muzicii bizantine ş.a.

Lucrarea acordă atenţie şi unei categorii mai puţin discutate în studii de specialitate: cântecul de clacă şi de şezătoare, sesizând că există mari deosebiri structurale chiar şi între cele două specii. Doina îi permite autorului o scurtă incursiune în istoricul cercetărilor genului, de la "exclamaţiile entuziaste ale romanticilor, până la exegezele docte din timpurile moderne ale literaţilor şi muzicologilor". Merită subliniată pledoaria pentru realizarea unei distincţii între "stilul doinit" şi doina propriu-zisă, pe care Constantin Brăiloiu o aprecia că "nu este un împrumut", deşi "cu cât creşte masa documentelor, cu atât mai mult ne frapează şi ne derutează cvasiuniversalitatea unor formule". Şi asemenea consideraţii şi analize succinte apar şi la celelalte categorii folclorice: repertoriul de nuntă, cântecul ceremonial funebru şi bocet, repertoriul obiceiurilor de primăvară şi vară, repertoriul păstoresc, balada, cântecul de leagăn, cântecul propriu-zis. Ca unul ce a abordat pentru prima dată la noi folclorul megleno-românilor, analizându-i caracteristicile şi frecvenţa, Gheorghe Oprea extinde cercetările şi spre dialectele folclorice româneşti: aromân (a fârşeroţilor, grămuştenilor, pindenilor şi bitolenilor) şi megleno-român.

Concluziile lucrării conduc la necesitatea unei demarcaţii clare între muzica "tonală" şi "modală", în ambele exercitându-şi o anumită influenţă atracţia dintre sunete, care are însă cauze diferite şi funcţionalismul muzicii folclorice care stă la baza întregii creaţii muzicale, însuşi Anton Pann evidenţiind cu mai bine de un secol şi jumătate în urmă prezenţa unor "sunete stăpânitoare", în care o anumită melodie preferă "să se plimbe mai mult". Un alt obiectiv al lucrării este enunţat abia la sfârşit şi oricine parcurge lucrarea subscrie la el fără rezerve: "La capătul demersului nostru, îndelung şi pasionant, rămânem cu admiraţia pentru melodiile tradiţionale care au creat aceste valori şi le-au transmis până astăzi".

Gaudeamus igitur! şi pentru aniversarea a 30 de ani de muncă dirijorală a profesorului Gheorghe Oprea dar şi pentru cele două succese editoriale: *Studii de etnomuzicologie* şi *Sisteme sonore în folclorul românesc*. După *Psihologia folclorului muzical* (1980) - şi ea tot o teză de doctorat - lucrarea etnomuzicologului Gheorghe Oprea este cea dintâi care atinge dimensiuni în profunzime şi în orizont asemănătoare.

Redacția revistei MUZICA primește spre publicare scrieri muzicologice originale, netipărite, abordând subiecte de acut interes din toate sferele muzicale ale artei sunetelor.

Materialele vor fi elaborate conform normelor ortografice, dactilografiate la două rânduri (32 rânduri pe pagină), cu margine de cel puțin un centimetru.

Studiile nu vor depăși 30 de pagini, inclusiv exemple muzicale și ilustrații, riguros încadrate și numerotate, însoțite de glosele necesare. Exemplele muzicale vor fi cartografiate; fotografiile alb-negru, cu puternic contrast, de calitate.

Notele, trimiterile se pot face pe pagină sau la sfârșit, în cazul că sunt numeroase.

Se primesc și materiale în limbile de circulație. Fiecare studiu va avea rezumat, într-o limbă străină.

Autorii vor primi paginile pentru corectură, înapoindu-le în termen de 48 de ore.

Readers outside Romania may subscribe for the Muzica quarterly by paying 67 USD (mailing expenses included) in the Union Of Romanian Composers and Musicologists account No. 47.61.000.997.3001 at BANCOREX Bank, Bucharest, Romania.

Revista Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România
Serie nouă – Anul X, Nr. 3 (39) iulie-septembrie 1999

Redacția și administrația: București, Calea Victoriei 141, sector 1
Telefon: (01) 650.78.17 int. 140; Fax: (01) 210.72.11; E-mail:muzica@dnt.ro

OCTAVIAN LAZĂR COSMA – redactor șef
IRINEL ANGHEL – redactor

COLEGIUL REDACȚIONAL
Nicolae Brînduș, Octavian Nemescu

© Copyright Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1999.

Editarea computerizată la
UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR

Tiparul executat la „CURTEA VECHE TRADING" S.R.L.
Tel.Fax: 336.71.84

Prețul: 10.000 lei